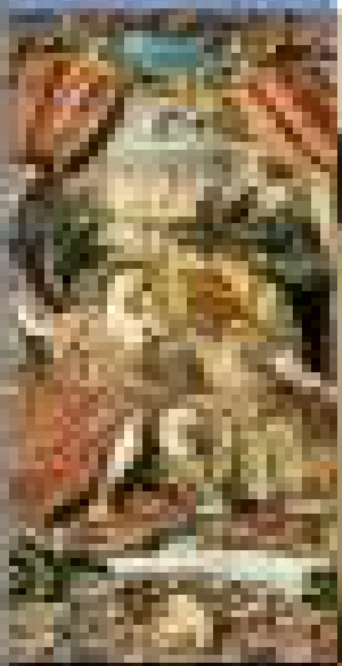
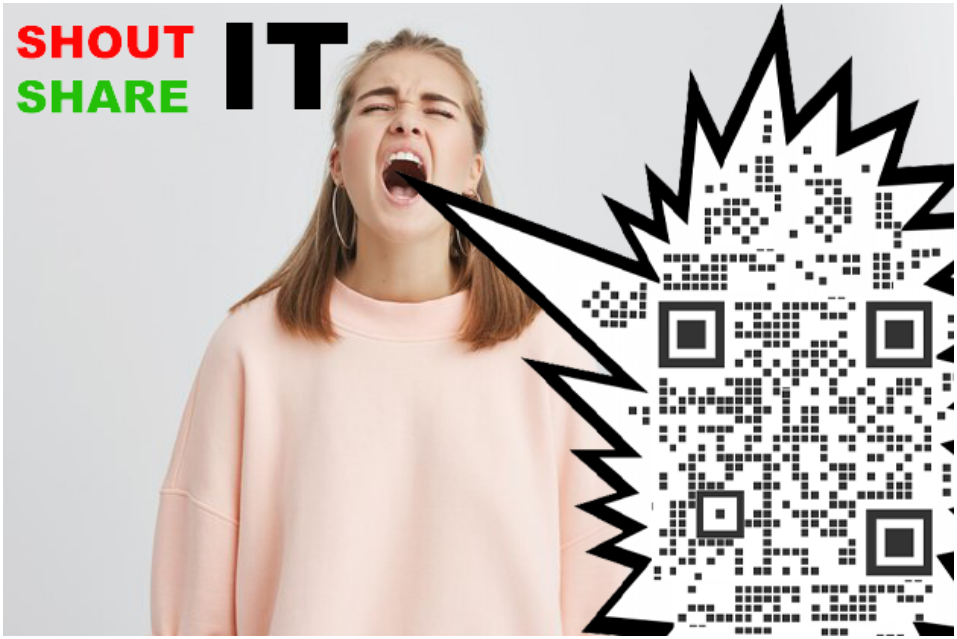
ДЯГИЛЕВ



Лидия Черкасова-Левина

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Сергей Павлович Дягилев (1872–1929) обладал неуемной энергией и многочисленными талантами: писал статьи, выпускал журнал, прекрасно знал живопись и отбирал картины для выставок, коллекционировал старые книги и рукописи и стал первым русским импресарио мирового уровня. Благодаря ему Европа познакомилась с русским художественным и театральным искусством. С его именем неразрывно связаны оперные и балетные Русские сезоны. Организаторские способности Дягилева были поистине безграничны: его труппа выступала в самых престижных театральных залах, над спектаклями работали известнейшие музыканты и художники. Он открыл гений Стравинского и Прокофьева, Нижинского и Лифаря. Он был представлен венценосным особам и восхищался искусством бродячих танцоров. Дягилев полжизни провел за границей, постоянно путешествовал с труппой и близкими людьми по европейским столицам, ежегодно приезжал в обожаемую им Венецию, где и умер, не сумев совладать с тоской по оставленной России. Сергей Павлович слыл галантным «шармером», которому покровительствовали меценаты, дружил с Александром Бенуа, Коко Шанель и Пабло Пикассо, а в работе был «диктатором», подчинившим своей воле коллектив Русского балета, перекраивавшим либретто, наблюдавшим за ходом репетиций и монтажом декораций, — одним словом, Маэстро.

- Дягилев
  - Глава первая СЕМЕЙНЫЕ ПРЕДАНИЯ
  - Глава вторая ВРЕМЯ БИКБАРДИНСКОГО БАЛКОНА
  - Глава третья В ПОИСКАХ ПРЕДНАЗНАЧЕНИЯ
  - Глава четвертая «…Я ВИЖУ БУДУЩЕЕ ЧЕРЕЗ УВЕЛИЧИТЕЛЬНОЕ СТЕКЛО»
  - Глава пятая ЖИТЬ ПО ЗАКОНАМ КРАСОТЫ
  - Глава шестая ПАДЕНИЯ И ВЗЛЕТЫ
  - Глава седьмая ПРОРЫВ… В ПРОШЛОЕ
  - Глава восьмая ДРУГИЕ БЕРЕГА
  - Глава девятая РУССКАЯ МУЗЫКА И МИЗИЯ
  - Глава десятая МИРАЖ НА СЦЕНЕ «ШАТЛЕ»
  - Глава одиннадцатая УСПЕХ С ПРИВКУСОМ ГОРЕЧИ
  - Глава двенадцатая ОТ ТРИУМФОВ ДО РАСКОЛА
  - Глава тринадцатая ЖРЕБИЙ БРОШЕН
  - Глава четырнадцатая «В ТОЧНОСТИ ТО, ЧЕГО Я ХОТЕЛ»

- Глава пятнадцатая НА ПОРОГЕ БОЛЬШИХ ПЕРЕМЕН
- Глава шестнадцатая ВЕТЕР СТРАНСТВИЙ
- Глава семнадцатая ОТ ОТЧАЯНИЯ ДО НАДЕЖДЫ
- Глава восемнадцатая CHERCHEZ LA FEMME, ИЛИ ПОВТОРЕНИЕ ПРОЙДЕННОГО
- Глава девятнадцатая НАЙТИ ХОРЕОГРАФА!
- Глава двадцатая НА ПУТИ К ВОЗРОЖДЕНИЮ
- Глава двадцать первая СОЗДАВАЯ ЗАВТРАШНИЙ ДЕНЬ
- Глава двадцать вторая НЕУЖЕЛИ DOLCE VITA?
- Глава двадцать третья НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ
- Глава двадцать четвертая «ХОЧУ ВСЕГДА ОСТАВАТЬСЯ МОЛОДЫМ»
- Глава двадцать пятая «ПОЛОСАТАЯ» ЖИЗНЬ
- Глава двадцать шестая FINITA…
- ЭПИЛОГ
- ИЛЛЮСТРАЦИИ
- ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ С. П. ДЯГИЛЕВА
- КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23

- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67

- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81

Дягилев

Глава первая СЕМЕЙНЫЕ ПРЕДАНИЯ

В 1896 году, когда состоялась знаменательная встреча молодого Сергея Дягилева с известным русским меценатом Саввой Ивановичем Мамонтовым, тот был сильно удивлен: «На какой почве вырос этот гриб?» Вроде бы никто из представителей

рода Дягилевых, кроме самого Сергея Павловича и его родной тетки Анны Павловны Философовой (взяв фамилию мужа, она не переставала по духу быть Дягилевой), одной из самых ярких фигур в женском движении в России XIX века, не оставил заметного следа в истории. Но для того чтобы понять, в чем уникальность и непостижимость Великого Импресарио, нужно внимательно всмотреться в родословную замечательной русской семьи.

Рассматривая фотографии Сергея Павловича, невольно сразу же отмечаешь необычность его облика: видна некая монументальность, непреклонная воля, что роднит его с Петром Великим. Да и черты лица, дополненные «петровскими» усиками, отдаленно напоминают царя-реформатора. Случайно ли это? Вполне возможно, что нет. По крайней мере, сам Дягилев утверждал, что в его жилах течет кровь первого русского императора, переданная ему от матери. Ее бабка происходила из знаменитого рода Румянцевых. Как гласило семейное предание, у жены одного из членов этого семейства, служившего денщиком у Петра Великого, родился ребенок, очень похожий на царя.

Кроме того, лицо Сергея Павловича отражает некие унаследованные по отцовской линии «дягилевские» черты, которые четко определяет летописец семьи Елена Валерьяновна Панаева-Дягилева (мачеха Дягилева): «Мужские, женские, детские, красивые, некрасивые, все они явно принадлежат одному корню, на всех общий родовой отпечаток». Одна из самых заметных фамильных черт — рот. Неважно, какой он формы; всё это, по мнению автора «Семейной записи о Дягилевых», варианты одного рисунка, в котором видится пухлая нижняя губа, свидетельствующая о чувственном характере. Затем — волосы. Они могут быть разных оттенков, но обрамляют лоб каждого представителя рода одинаковыми характерными линиями. Невольно обращаешь внимание на то, что у большинства Дягилевых грустные глаза, несмотря на то, что практически все члены большой дружной семьи — люди веселые, открытые. К фамильным признакам можно добавить склонность к полноте, которая у Дягилевых проявляется по выходе из юношеского возраста. Что еще? Пожалуй, непринужденность и своеобразную манеру говорить, когда речь изобилует словечками и выражениями, известными лишь членам семьи.

Как пишет Елена Валерьяновна, всё это и «масса других мелочей, которых не перечесть, придают им известный air de famille[1], бросающийся в глаза. Это не то сходство, которое делает иногда одного брата дубликатом, их никто не принимал друг за друга, но зато каждому из них приходилось неоднократно

натыкаться в обществе ли, на железной дороге ли, где хотите, на знакомых кому-нибудь из сестер или братьев, но ему лично совершенно неизвестных людей, которые прямо подходили с вопросом: „Не из Дягилевых ли вы?“».

Многое в характере Сергея Дягилева было унаследовано им от отца и деда. Какими же были эти люди, какая им выпала судьба?

Отец, Павел Павлович Дягилев (1848–1914), был кадровым военным. После окончания Первой петербургской гимназии он поступил в Николаевское кавалерийское училище, в 1867 году был произведен в корнеты лейб-гвардии Кавалергардского полка, в 1878-м получил чин полковника, в 1894-м — генерал-майора, а в 1907 году вышел в отставку. Но это — официальная часть биографии. По многочисленным свидетельствам окружавших его людей нетрудно понять, что с ранней юности его душа была отдана искусству, прежде всего музыке. Этот весельчак и острослов обладал прекрасным тенором и в юности учился пению у известного в столичном обществе преподавателя, чеха Ротковского. Репертуар блестящего офицера был многообразным: серьезные вещи соседствовали с модными романсами, с удовольствием исполнял он и цыганщину. Его одинаково высоко ценили и в великосветских салонах, и в ресторанах, и в семейном кругу — за прекрасный голос и проникновенное исполнение. А уж о балах и говорить нечего! Недаром Павел Павлович много раз помогал в организации празднеств во дворце великого князя Николая Николаевича Старшего. Дягилев на каждом из них с большим успехом дирижировал оркестром. Не одно женское сердце покорил этот беспечно веселый и красивый молодой человек, «кавалергардский Юлий Цезарь», как называли его многие.

Но дед, Павел Дмитриевич Дягилев (1808–1883), был всё же более интересной и оригинальной личностью. Страстность и порывистость уживались в нем с почти монашеским аскетизмом, жизнелюбие на грани эпикурейства — с типично русским сибаритством. Недаром его непосредственный начальник граф П. Д. Киселев, возглавлявший Министерство государственных имуществ, называл своего подчиненного «фуфыркой». А спустя годы Павел Дмитриевич, уже будучи старым и немощным, любил рассказывать о своей жизни соседу, Николаю Семеновичу. Тот с удовольствием пил вкуснейший чай, а с еще большим — слушал и записывал услышанное в особую тетрадочку. А потом оказалось, что сосед — известный писатель Лесков, который и вывел П. Д. Дягилева под именем господина N в рассказе «Мелочи архиерейской жизни».

Один из внуков Павла Дмитриевича, кузен С. П. Дягилева Павел Григорьевич Корибут-Кубитович (в семье его любовно называли Пафка), считал деда человеком особенным. Сообщая, что старший Дягилев оставил службу в министерстве «из-за пустого разногласия», он подчеркивал: «…дед, как и внук его, Сергей Павлович, не мог по самой природе своей служить и подчиняться дисциплине».

Впрочем, Павел Дмитриевич в ту пору и не переживал вовсе о потерянном месте. Весельчак, прекрасный пианист, он гордился тем, что был учеником известного ирландского музыканта, профессора Джона Фильда. С оптимизмом смотреть в будущее помогала и счастливо сложившаяся семейная жизнь — в семье Дягилевых подрастало восемь детей. В 1850 году, выйдя в отставку, Павел Дмитриевич вместе с женой Анной Ивановной и многочисленными домочадцами поселился в родовом пермском имении Бикбарда. После смерти отца он получил большое состояние — «около пятнадцати тысяч десятин в Осинском уезде Пермской губернии и в смежном Бирском уезде Уфимской губернии, тоже с прекрасною усадьбою; в каждом имении было по большому винокуренному заводу». В самом центре Перми у Дягилевых был громадный дом, в котором насчитывалось 30 просторных комнат. К дому примыкал большой флигель, а также сад и обширный двор, который обрамляли конюшни, каретные сараи, ледники и прочие хозяйственные пристройки. Павел Дмитриевич жил то в этом доме, то в усадьбе — как душа желала. Нередко отправлялся он и в Санкт-Петербург. Ведь детям нужно было давать образование, вот и жили они по большей части в столице.

Причем жили на широкую ногу — в собственном трехэтажном доме с флигелями на Фурштатской улице. Хозяин справедливо слыл человеком широких взглядов и к крестьянам всегда относился доброжелательно. Он не хотел иметь дворовых крепостных, и вся прислуга была наемная. Когда начались знаменитые реформы императора Александра II, землевладельцы Пермской губернии выбрали Павла Дмитриевича депутатом в комитет по освобождению крестьян. С тех пор он всё чаще и дольше жил в столице вместе с постоянно увеличивавшейся семьей. Дела шли как нельзя лучше. При умелом управлении имениями и перестроенными и модернизированными винокуренными заводами Дягилев из очень состоятельного человека превратился в богача.

Но странное дело: именно тогда, на пороге пятидесятилетия, у Павла Дмитриевича произошел какой-то внутренний слом. Он всё меньше ценил богатство и земные блага, даже сблизился с

монахами, что очень не нравилось его жене. Анна Ивановна то и дело обвиняла чернецов в перемене, произошедшей с ее мужем. Началом последовавшей драмы она считала эпизод, имевший место вскоре после свадьбы старшей дочери Анны (Ноночки), которая, по ее собственному признанию, вышла замуж за «одного из лучших людей на свете» — Владимира Дмитриевича Философова.

Неприятность случилась в Петергофе, на великолепной даче, снятой на все лето. Народу там собралось много: Дягилевы с девятью детьми, молодая чета Философовых, а также пятеро сирот, оставшихся на попечении Павла Дмитриевича после смерти старшей сестры Анны Ивановны. «Под крылом» гостеприимных хозяев жили и гости: двое сыновей графа Федора Петровича Литке — двоюродные братья матери семейства, одного возраста с ее детьми, так что скучать не приходилось. Численность этой компании увеличивали гувернеры, гувернантки и бонны.

Словом, хлопот у хозяев было много. Однажды Павел Дмитриевич уехал в Санкт-Петербург, в казначейство — за деньгами, пообещав вернуться к вечеру; но прошел день, два, три, четыре… а его всё не было. Сумму он собирался получить порядочную, так что Анна Ивановна не на шутку разволновалась. Не ограбили ли его или, еще хуже, не убили ли какие лиходеи? Пришлось ей ехать в город, что в те времена было целой проблемой. Дома Анна Ивановна узнала от дворника, что хозяин приезжал, к нему пришел какой-то рыжеволосый хромой монах и они уехали неизвестно куда и зачем.

В беспокойном ожидании прошло две недели. Наконец Павел Дмитриевич, похудевший, бледный и мрачный, вернулся в Петергоф. Денег при нем не было, и добиться, где он провел всё это время и что произошло, так и не удалось. Молчал, словно воды в рот набрал. Наблюдательная Анна Ивановна сразу заметила, что ее супруга что-то точит изнутри. Он явно не мог разрешить какую-то нравственную проблему и мучился, мучился… Стал сторониться людей, никого не хотел видеть, даже собственных детей, которых, несомненно, любил. Лишь жене разрешалось входить в его покои. Наступил день, когда состояние Павла Дмитриевича доктора признали психической болезнью.

Для Анны Ивановны наступили тяжкие дни. Автор «Семейной записи о Дягилевых» повествует, что супруги проводили время «в изнурительных скитаниях по Петербургу, а бессонные ночи в беспрерывном шагании взад и вперед по комнатам, причем Павел Дмитриевич требовал, чтобы, не умолкая, играл орган», перевезенный в столицу из Бикбарды. «Пароксизмы волнения

доходили у него до неистовства. Анна Ивановна заставала его иногда в забытьи, распростертого на полу перед образами, в позе распятого. Несколько раз в исступлении он принимался глотать перламутровые иерусалимские крестики и образки, изломав их на кусочки. Она вытаскивала их у него изо рта».

Такое состояние, к счастью, продолжалось недолго, но след его остался навсегда. Веселого, жизнерадостного Павла Дмитриевича — меломана, театрала, любителя выездов, приемов и маскарадов — больше не было. Вместо него явился аскет, с чем Анна Ивановна никак не хотела примириться. Началась затяжная борьба, в которой ни одна из сторон не хотела уступать.

А тут еще добавился денежный вопрос. Несмотря на несчастье, случившееся с хозяином, доходы в семью исправно продолжали поступать, и благодаря им Павел Дмитриевич делал громадные вклады в монастыри, строил церкви, странноприимные дома для монахов и монашек, словом, деньги «раздавал направо и налево». И хотя Анну Ивановну нельзя было назвать скупой, она кипела праведным гневом, и было отчего: в среде духовенства нашлись откровенные вымогатели, которые пользовались болезненным состоянием ее мужа.

Однажды имел место анекдотичный случай. Семейство Дягилевых обычно в полном составе присутствовало на богослужениях в Сергиевском соборе, что в Литейной части Санкт-Петербурга. Когда к ним в очередной раз подошли с тарелочным сбором, Павел Дмитриевич вытащил из кармана сюртука большую пачку сторублевых банкнот и тут же положил их на тарелку. Анна Ивановна ахнула — ведь там было не меньше пяти тысяч, — но не растерялась, взяла и спрятала деньги, а на тарелку опустила рубль. Мужу же она объявила, что поедет к митрополиту, расскажет ему всё и спросит: богоугодное ли это дело — разорять своих детей.

Когда Павла Дмитриевича не стало, его внуку Сереже исполнилось 11 лет и деда он, конечно, хорошо помнил, как и бабушку Анну Ивановну. Именно на той почве, которую «возделывали» они, и вырос замечательный «гриб» — Сергей Павлович Дягилев. Нет ничего удивительного в том, что он перенял от своих предков кое-какие фамильные черты — как внешние, так и внутренние. Но все-таки он оказался другим — не таким, как все остальные Дягилевы.

Возможно, в дело вмешалась сама Судьба. А ведь с ней спорить, как известно, очень трудно.

В юности, лет двадцати, отец Сергея влюбился в скромную, милую барышню. Сложность ситуации заключалась в том, что

знакомы они не были. Как же быть? Помогли наблюдательность и, конечно, жар сердца. Вскоре Павел Павлович уже знал, что прелестная незнакомка каждую субботу в шесть часов вечера выходила в сопровождении горничной из подъезда своего дома и, наняв извозчика, куда-то уезжала. Молодой человек решил, что ему следует на некоторое время самому превратиться в извозчика, а там уж действовать по обстоятельствам. Он раздобыл сани, лошадь, накинул на плечи армяк, а на голову — по самые глаза — натянул шапку, взял в руки кнут и в одну из суббот подкатил к знакомому подъезду в шестом часу вечера. Вскоре усилия его были вознаграждены. Как обычно, барышня вышла вместе с горничной из подъезда, и та кликнула извозчика, чтобы ехать к собору Николы Морского. Спустя годы Елена Валерьяновна Панаева-Дягилева, которой со слов мужа были хорошо известны все обстоятельства этой истории, записала: «… один из них согласился с необычайной поспешностью на предложенную цену, и Женя уселась в сани со своей девушкой, не подозревая, что вместо первого попавшегося Ваньки на облучке сидит настоящий Ромео… К весне 1869 года они дали друг другу слово. В это время им обоим было по двадцати одному году».

Время ухаживаний пролетело быстро. Наступил день венчания — 19 мая 1871 года[2]. Церемония состоялась в церкви Захария и Елисаветы Кавалергардского полка в Санкт-Петербурге. Но прежде было получено специальное разрешение великого князя Николая Николаевича Старшего, так как жениху не хватало нескольких дней до 23-летия — брачного ценза для военных. И вот под купол храма взлетает «аллилуйя» и обволакивающий запах ладана заполняет всё пространство. Счастливые новобрачные не замечают слез на лицах родных, они с такой поспешностью сплетают руки, словно боятся даже на миг расстаться. Этот жест невольно вызывает улыбку у всех присутствующих, и лишь лицо священника остается серьезным…

Было ли у молодых недоброе предчувствие? Сегодня ответить на этот вопрос невозможно. Известно лишь, что их столь романтичному знакомству предшествовало предзнаменование, словно сама Судьба посылала тревожные сигналы, намекая на нечто грозное, чему невозможно противостоять.

Однажды Женя Евреинова, приехав на званый вечер, неизвестно отчего загрустила. Неожиданно к девушке подошла незнакомая ей высокая дама и предложила погадать. Как оказалось, это была известная в ту пору в столичном обществе мадемуазель Глазенап, которая умела предсказывать будущее, глядя на огонь. Женя удивилась столь неожиданному предложению, но отвергать его не стала, ведь в юности часто

хочется заглянуть в будущее. Они удобно устроились у камина, и ясновидящая стала сосредоточенно смотреть на тлеющие головешки. Минуту-другую она молчала, а потом стала описывать Жене ее жизнь, любовь, препятствия и… разлуку. Казалось бы, что тут странного? О многом из того, что происходило с девушкой, мадемуазель могла услышать от многочисленных общих знакомых. Но вот она перешла от настоящего к будущему, и голос ее при этом ничуть не потерял уверенности.

— Вы выйдете замуж за любимого человека, — сказала Глазенап, — будете вполне счастливы, потом у вас родится сын, потом…

Она надолго замолчала, словно подбирая слова. Женя почувствовала какую-то неясную тревогу, пристально посмотрела на собеседницу, но та ограничилась единственным высказыванием, что, мол, скоро всем испытаниям придет конец, и прервала разговор.

Первые испытания выпали на долю молодоженов, когда Павла на год направили в Селищенский гарнизон, расквартированный в Новгородской губернии. Казармы помещались в Грузине, знаменитом имении графа А. А. Аракчеева на реке Волхов. Там молодой офицер сразу же окунулся в новую жизнь, где царила не музыка, как в столице, а застолья за полночь с обильными возлияниями. Если бы кто-нибудь в те дни сказал кавалергарду, что окружающие его люди с испитыми лицами будут вскоре ласково смотреть на него и дружелюбно ему улыбаться, он бы вряд ли поверил. Ведь Павел не стал пить водку, не участвовал в картежных играх с сослуживцами. И все-таки не прошло и двух месяцев, как он сделался всеобщим любимцем. По свидетельству Елены Валерьяновны, «всё растаяло перед его незлобивостью и простотой. Кроме того, он внес луч света в смрадную общую скуку. Он сгруппировал около себя любителей пения. Под его регентством устроился отличный хор, который пел в церкви. Он любил это дело и увлек за собой других. Спевки сделались любимейшим препровождением времени как для участвующих, так и для слушателей. Доходило до того, что их устраивали даже во время перемен между занятиями. Главного зачинщика носили просто на руках, но и ему самому хор приносил пользу, занимая минуты досуга, которые были полны для него грустью разлуки и вечным стремлением удрать в Петербург хоть на один день».

И так продолжалось до тех пор, пока к нему не приехала любимая жена. Настоящая жизнь начиналась вечером, когда супруги, усевшись рядышком на диване, тихонько говорили о самом сокровенном. Главной радостью и надеждой стал будущий

малыш, который то и дело давал о себе знать легкими толчками — позывными, которые устанавливают первую, с каждым днем крепнущую связь между не родившимся еще человеком и ожидающими его появления на свет родителями.

Всё шло своим чередом. Когда заметно пополневшая Женя почувствовала приближение родов, из столицы прибыл доктор. Рядом с ним хлопотала няня Авдотья Андриановна — бывшая крепостная Евреиновых. Вскоре приехала и любимая сестра Павла М. П. Корибут-Кубитович, которая была старше брата лет на семь. Незадолго до этого она похоронила мужа и осталась с тремя детьми на руках, но унынию не предавалась, по крайней мере, при молодых супругах, и вместе с доктором и няней вселяла в них уверенность в благополучном исходе, одним лишь своим присутствием вызывая в их памяти ощущение дома, сравниться с которым не может ничто. Вскоре должно было свершиться таинство, благодаря которому из века в век продолжается род человеческий.

Сережа появился на свет 19 марта, а спустя три месяца его мать умерла от «местного воспаления брюшины». Вот так, страшно и точно, сбылось пророчество мадемуазель Глазенап.

Роковые хитросплетения судьбы преследовали мальчика с самого рождения. Имя он получил не случайно, а в память о трагически погибшем шестнадцатилетнем Сергее Хитрово, тайном обожателе Жени Евреиновой. Его юношеское чувство оказалось настолько сильным, что, узнав о предстоящем замужестве любимой девушки, он не смог этого пережить — выстрелил себе в висок. Несчастного влюбленного нашли в парке. Он сидел за деревянным столом, склонив голову на руки, как живой. Маленькому Сереже Дягилеву отныне предстояло радоваться жизни не только за себя, но и за столь рано ушедших в мир иной юную мать и влюбленного в нее юношу.

«В церкви на похоронах все плакали, — описывает спустя много лет эту трагедию Елена Валерьяновна, — не только „свои“ — все чужие. Священник останавливался, глотал слезы, вытирал глаза. Офицерский хор, Поленькин (Павла Павловича. — Н. Ч.-М.) хор, всхлипывал и обрывался. После отпевания тело повезли в Колпино, а потом в Царское Село, в Кузьмино (имение Евреиновых. — Н. Ч.-М.), под широкие ветви большой ели, где Жене так понравилось год тому назад».

Что чувствовал в эти дни вдовец, которому минуло лишь 25 лет? Ему казалось, что жизнь закончилась, едва начавшись. От безысходной тоски спасало лишь присутствие крохотного сына. На семейном совете было решено соединить две осиротевшие семьи. Ведь Павлу Павловичу нужно было продолжать службу и

один с новорожденным он справиться не мог. Вскоре Дягилев получил эскадрон и переехал в большую казенную квартиру в казармах Кавалергардского полка в Санкт-Петербурге на Шпалерной улице.

Старший двоюродный брат маленького Сережи, Павел, вспоминал те дни спустя шесть с лишним десятилетий: «…весною привезли к нам белоголового, черноглазого Сережу. Я его разглядывал на руках пышной рыжей кормилицы, — и тут же рядом няня Дуня, плотная, в типичном белом плоеном чепце, какой носили все няни в благопристойных семьях; наша няня, Авдотья А<н>дриановна, в таком же чепце, обласкала вновь прибывших. Все у нас особенно любили и ласкали Сережу, осиротевшего с первых дней жизни».

Но в семье Корибут-Кубитовичей мальчик оставался не так уж долго. Хотя первые месяцы без Жени были очень тяжелыми и молодой офицер, прежде веселый и общительный, стал неулыбчивым, даже суровым на вид, через два года после смерти своей первой жены отец Сережи женился вторично — на Елене (Леле) Панаевой (1851–1919). Она была дочерью известного российского инженера-путейца, одного из родоначальников отечественной инженерно-технической школы, строителя Николаевской железной дороги, литератора Валерьяна Александровича Панаева. Словом, они оказались людьми одного круга. Но ведь это обстоятельство далеко не всегда является залогом счастья…

Можно ли назвать чувство, которое испытывал к ней Павел Павлович, любовью? Или он всего лишь отчаянно стремился с помощью этой милой девушки с серьезными, всё понимающими глазами спасти семейный очаг? Как порой трудно бывает ответить на простые, казалось бы, вопросы. Видимо, и сама Елена Валерьяновна сомневалась в чувствах Дягилева. Ведь недаром вскоре после свадьбы она задала ему вопрос, написав на визитной карточке: «Скажи, счастлив ли ты со мной?» И тут же, на карточке, им был написан ответ, который можно назвать пророческим: «Дай <Бог>тебе счастья, моя святая жена, вся жизнь семьи нашей». И хотя Евгения Николаевна никогда не была забыта, именно Елена Валерьяновна стала центром притяжения для всей семьи. Ее не смущала роль «второй жены»; напротив, многие годы она исполняла ее вдохновенно, с любовью, растворяясь в ней до конца. И Сереже Дягилеву мачехой она была лишь формально, по сути же дела — прекрасной, дорогой, любящей и любимой матерью. И так — до конца ее жизни.

Пока же мальчик жадно, как губка, впитывал ощущения родительского дома. Атмосфера, царившая в нем, любовь и

взаимопонимание, готовность в любую минуту прийти друг другу на помощь будут согревать его всегда. Память сердца сохранит как величайшую драгоценность каждый прожитый вместе с родными и близкими людьми день.

…Вот трое братьев, старший Сережа и младшие Валентин и Юрий, сидят в гостиной вместе со взрослыми и прислушиваются к их разговору, стараются запомнить каждый жест, взгляд, по-своему осмыслить детали обстановки. А потом всё это они воплощают в играх, превращая их в своеобразное действо: Сережа замечательно изображает дедушку, Валентин (дома его зовут Линчик) перевоплощается в маму, а Юра — в папу. Варианты разговоров, шуток, а порой и споров бесконечны. Маленькие лицедеи, руководимые старшим братом, находили в этих фантазиях ни с чем не сравнимое удовольствие. Это — их мир, который они наполняли интереснейшими подробностями бытия.

Творческое начало в натуре Сережи стало проявляться очень рано и всегда соседствовало с чувством собственности.

Окружающий мир представлялся ему огромным, непостижимым, и мальчик выбирал то, что подходило ему по размеру и, значит, могло принадлежать лично ему. Вот, например, бабочки. Они красивые и крохотные. Или марки, спичечные этикетки. Он предлагает братьям собирать то, что понравилось. Так возникают первые коллекции, подобных которым нет ни у кого из знакомых ребят. Чем не повод для гордости? Но порой душа жаждет чего-то большего, неясные желания переплавляются в мечты, которые требуют воплощения…

Когда Сережа начал писать письма, ему сразу же стало ясно: мысли, чувства, мечты, выраженные словами, никуда не улетучатся, если доверить их бумаге. Ведь запечатанный конверт — надежное укрытие. И, главное, послание обязательно дойдет до тех, кому адресовано.

Вот восьмилетний мальчик обращается к бабушке, которая живет в это время в Перми:

«…Поздравляю вас с Рождеством Христовым. Напишите мне, пожалуйста, письмо подлиннее. Нам мама папочный дом купила, который называется гостиница, нарисовала нам кукол, а Софья Лукинична склеила и выкрасила нам для нее мебель.

Вот еще чем я занимаюсь: наклеивать и переводить картинки на тетрадь. Линчик Вас крепко целует, и я тоже Вас целую. Сережа Дягилев.

Милая бабушка, вот еще что я Вам забыл написать, около дедушкиного флигеля окна стоит наша катушка, и я на ней катаюсь, я уже выучился управлять санями, а Линчик еще не

умеет, оттого кувыркается».

Это он хочет выглядеть смелым — не только перед бабушкой, но и в собственных глазах. А ведь еще относительно недавно в письме к ней Сережа хитрил: рассказывал о событиях незначительных и умалчивал о важных. Так, он умолчал о случившемся с ним конфузе. Зато об этом тепло и с юмором написала в своей книге Елена Валерьяновна.

Как-то Дягилевы решили поставить домашний спектакль по сказке Шарля Перро «Мальчик-с-пальчик». Роли распределили в соответствии с ростом артистов: главная досталась Сереже, а страшного Людоеда предстояло сыграть одному из родственников — высоченному Николаю Дягилеву. На репетициях мальчик, удобно устроившись на дядином сапоге, что было сил болтал ногами и с готовностью выкрикивал проклятия «мучителю». Никакого страха он не испытывал: хотя Людоед и не улыбался, торжественно произнося фразу «Мальчик-с пальчик! Я тебя убью!», но глаза-то у него были добрые, дядины, с хорошо знакомой смешинкой. Когда же настал день премьеры, Сережа так переволновался, что не заметил, как Николай Павлович, готовясь к выходу на сцену, загримировался. Густая борода и длинные усы закрывали половину лица, делая его неузнаваемым, а красный нос и вовсе сбивал с толку… Словом, это был настоящий разбойник с большой дороги, которому незнакомо чувство жалости. Куда-то исчезла и лукавая ухмылка — видимо, ее скрыли наклейки из гуммозы. Поэтому Сережа, вошедший в роль Мальчика-с-пальчика, едва увидев Людоеда, испугался, закричал от ужаса по-настоящему и тут же бросился прочь с импровизированных подмостков! Зрители, конечно, оживились — сцена была сыграна блестяще! Но маленькому артисту было уже не до спектакля. Он прижался к отцу, который сидел в первом ряду и вовремя успел схватить сына в охапку. Из-за хлынувших слез мальчик не мог говорить, лишь показывал в ту сторону, где только что находился страшный Людоед. Но сейчас там стоял его дядя, который так хохотал, что у него, как и у племянника, слезы лились из глаз ручьями.

А вот еще одно интересное наблюдение Елены Валерьяновны, благодаря которому видим, что еще трехлетним мальчиком будущий импресарио чувствовал себя важной персоной, к мнению которой должны прислушиваться все окружающие.

Дело было накануне нового, 1876 года. Это был первый праздник, который новая хозяйка дома устраивала для своего пасынка. Ей очень хотелось сблизиться с мальчиком, по возможности заменить ему мать, поэтому она готовилась к торжеству основательно, стремясь доставить ребенку радость.

Главный сюрприз — елка — действительно удался на славу. Утопая в вате, как в настоящем снегу, она к тому же блестела и переливалась благодаря украшениям. А внизу, под пушистыми ветвями, лежали подарки — для Павла Павловича, Елены Валерьяновны и, конечно, Сережи.

Сначала это чудо оценил по достоинству слуга Осип, а потом с ним немного поспорила — надо же высказать свое мнение! — горничная Лукинична. Когда, наконец, они пришли к согласию, решили позвать мальчика: пусть именно он даст сигнал к началу праздника.

Сережа сразу же понял, что ему поручена самая важная миссия. Приняв соответствующий моменту вид, он, сложив руки за спиной, переступил порог залы. Неспешно оглядев елку, оценив богатство ее убранства и немалое число подарков, сложенных в кучу, он, казалось, не торопился высказать свое мнение, «держал паузу» умело, как настоящий актер. Наконец вынес вердикт: «Недурно-с…» — и сделал при этом правой рукой, сжатой в кулак, удивительный жест, словно поставил в воздухе жирную точку. Видимо, этим трехлетний карапуз хотел подчеркнуть: последнее слово — за ним.

Незаметно идет время, и мальчик становится старше. Он внимательно всматривается в окружающую жизнь, фиксируя малейшие детали, не забывая при этом, какое место занимает он сам в череде происходящих событий, и, так уж повелось, подробно рассказывает обо всём в письмах родным: «Милая мама, я напишу тебе, как я провел вчерашний день. Как ты уехала, мы пошли в комнаты, я пошел в буфет напиться. Потом пришел и стал играть в мячик, потом я пошел в спальню твою разговаривать с Кикой, сел на кушетке, где играл Линчик. Потом я пошел в нашу комнату, убрал в нашей комнате в порядок. Потом принесли молоко, мы выпили его, немного подождали и легли спать».

Как видно из этого письма, мальчик скучал по Елене Валерьяновне, которую давно уже называл мамой. Это не случайно — она никогда не делала различия между родными детьми и пасынком, воспитывала их, словно вовлекая в какую-то интересную игру, в которой обязательно присутствовала интрига. Например, однажды она сказала за завтраком: «Кто из моих детей будет пайкой, тому что-то будет». Она собиралась отправиться с мальчиками в увлекательную поездку, и они конечно же были «пайками». Правда, в тот раз пошел дождик и поездка не состоялась, но душевная близость из-за этого ничуть не была нарушена.

Отчитываясь же перед отцом, Сережа, уже гимназист,

подчеркивает, что он — «пайка, но страшный спорщик». Возможно, это одна из причин, отчего у него не очень хорошие отметки: «Милый папуся. Здоров ли ты? Линчик, Юрий и я здоровы. У меня хорошие баллы, мне стоит 3, 5, 5, 4, 3, но это только за поведение, а за учение мне стоят не особенно хорошие баллы, а за французские слова стоит мне 2,4, 2, 5, за чтение мне стоит 4, 4, 3,4, за чистописание, то есть лучше сказать за чистомарание, мне стоит 3 да 3, а за рисование мне стоит 5, 3, 4, 4…»

Но если учителя в гимназии порой бывали недовольны «спорщиком» Дягилевым, то в семейном кругу умение аргументированно отстаивать свою точку зрения поощрялось. Да и как могло быть иначе? В родительском доме всегда было многолюдно, здесь принимали всех, невзирая на положение в обществе, не делали различия между бедными и богатыми. Тем же, кто нуждался в поддержке, всегда умели сказать доброе слово, помочь делом. Дягилевы воспринимали благотворительность как нечто совершенно естественное, можно даже сказать, она исстари была семейной традицией. Дед Сережи, Павел Дмитриевич, многие годы жертвовал деньги на обустройство храмов и богаделен, а также на строительство школ и даже Пермского оперного театра. Его щедрость не всегда находила отклик у супруги, зато многие пермяки испытывали чувство непреходящей благодарности. Его сын, Павел Павлович, невзирая на занятость на службе, состоял членом многих благотворительных обществ в столице. Не отставала от свекра и мужа и Елена Валерьяновна — входила в комитеты дамского попечительства о бедных и попечения о слепых.

В доме Дягилевых в Санкт-Петербурге не было светского салона с присущими ему условностями — и вовсе не потому, что хозяева были нелюдимыми; напротив, двери их дома всегда широко открыты — как в столице, так впоследствии в Перми и Бикбарде. У Елены Валерьяновны, как-то естественно и очень быстро ставшей центром семьи, оказался совсем не салонный подход к людям. Она никогда не подбирала гостей с точки зрения их полезности или известности и не искала их, потому что в дом к Дягилевым приходили только «свои». Но как же обширен был этот круг! И подобрался он вовсе не искусственно, а сам собой. Кавалергарды с женами, хозяева, семья Панаевых… Дягилевы не умели и не хотели как-то особенно развлекать гостей. Постоянным посетителем этого теплого дома становился лишь тот, кто чувствовал себя у Дягилевых именно по-домашнему.

Так продолжалось до 1882 года. Павел Павлович уже несколько лет служил в чине полковника и вскоре, вероятно,

получил бы кавалерийский полк. Но в это время его стали одолевать кредиторы — долги достигли немалой суммы — почти 200 тысяч рублей. Дягилев задолжал главным образом ростовщикам, которые брали с него немыслимые проценты, а если вексель приходилось переписывать, то сумма долга чуть ли не удваивалась.

Когда об этом узнал его отец, он был поражен и возмущен. Но не бросишь же сына в беде. Поразмыслив, старик поставил непременное условие: он уплатит долг в том случае, если Павел оставит блестящий Кавалергардский полк и вместе с семьей переселится в Пермь. Там и взрослых, и детей ждут громадный дом, налаженное хозяйство и дешевая, по сравнению со столицей, жизнь.

К тому времени почти все члены многочисленного семейства разъехались. Анна Ивановна почти всё время жила в Санкт-Петербурге, около дочерей, давно уже ставших замужними дамами, и только летом приезжала в Бикбарду. Старший сын Иван Павлович давно обосновался в родовом имении, где был мировым судьей, и только два внука учились в пермской гимназии. В огромном доме в центре города оставались лишь Павел Дмитриевич и его холостой сын. Возможный приезд сына Павла с женой, которую старший Дягилев очень уважал и любил, и с внуками Сергеем, Валентином и Юрием казался старику настоящим подарком судьбы, мог внести в его жизнь разнообразие и семейное тепло.

Павлу Дмитриевичу повезло: мечты его претворились в жизнь даже быстрее, чем он мог надеяться. В Перми стоял запасной пехотный батальон, и как раз в это время его командира перевели к новому месту службы. И Павлу Павловичу благодаря связям удалось получить назначение командиром этого батальона. Как вспоминает П. Г. Корибут-Кубитович, «…это было большое счастье: хотя из блестящего полковника Кавалергардского полка он переходил в пехоту, всё же он продолжал привычную службу, а не был обречен на совершенное безделье, тем более тягостное и томительное, что он ничего не понимал в хозяйстве и совершенно не интересовался им».

Итак, Дягилевым предстояло покинуть столицу и отправиться в далекую Пермь. По железной дороге они могли доехать только до Нижнего Новгорода, дальше — предстояло четверо суток плыть на пароходе по Волге, а после Казани сворачивать в Каму. Для кого-то этот путь был долгим и утомительным и даже мог вызвать раздражение, но только не для Дягилевых! Им всем, и особенно детям, путешествие показалось необыкновенно интересным и занимательным. Что же касается старшего сына,

Сережи, то он на всю жизнь запомнил и с любовью вспоминал потом красивые берега рек, то поросшие лесом, то гористые, заливные луга и бесконечные дали, большие старинные города — Нижний Новгород, Казань и маленькие уездные городишки…

В Перми для Дягилевых начиналась новая страница жизни.

Глава вторая ВРЕМЯ БИКБАРДИНСКОГО БАЛКОНА

Конечно, на новом месте семья не испытывала бытовых неудобств и финансовых затруднений. Напротив, в распоряжении бывших столичных жителей оказался огромный дом в конце Сибирской улицы — главной улицы Перми, недалеко от городского парка. Многим горожанам казалось, что он походил на дворец каких-нибудь владетельных князей. Внутри тоже всё было барственно богато, говорило о комфортабельной жизни. К тому же хозяин, Павел Дмитриевич, кажется, был просто в восторге, что дом ожил, наполнился гулом голосов, среди которых он с наслаждением выделял детские. И столовая, в которой теперь Дягилевы все вместе обедали и ужинали, больше не пугала его своей пустынностью.

На стенах столовой и громадного кабинета висели большие старинные гравюры Рембрандта, Рафаэля, Рубенса… В шкафу же хранились великолепные издания коллекций музеев Мюнхена, Флоренции, Парижа. У Сережи от всей этой красоты дух захватывало. А дед, видя интерес мальчика к искусству, ненавязчиво поощрял его, старался рассказать внуку как можно больше о великих художниках прошлого и их произведениях. Именно тогда и началось приобщение Дягилева к прекрасному — высокому искусству.

Родители его в это время осматривались на новом месте. Вскоре они узнали, что на землях при впадении реки Ягошихи в Каму русские люди селились еще в XVII веке. При Петре Великом на Урал и в Сибирь постоянно отправлялись разведывательные экспедиции для поисков новых месторождений: царю-реформатору требовалось много металла — железа, меди, серебра. Рядом с Ягошихой были обнаружены залежи медистых песчаников, из которых плавили медь. Тогда же было решено ставить здесь новый медеплавильный завод. Работы под руководством известного географа, историка и горного деятеля Василия Никитича Татищева, направленного в эти места по распоряжению Берг-коллегии, начались в мае 1723-го, а уже в следующем году новый завод стал давать металл. С Ягошихинского завода и начался город, поэтому датой рождения Перми считается именно 1723 год. И хотя со временем медные месторождения истощились и завод был закрыт, город, в первые десятилетия совсем небольшой, рос и развивался. Способствовало этому прежде всего его выгодное расположение — на перепутье

важных дорог. Караваны с медью и железом с уральских заводов шли по реке Чусовой, а далее — по Каме и Волге. Они останавливались на Ягошихинской пристани, где обновлялись команды, поправлялся такелаж, пополнялись запасы провизии. Здесь же чусовские лоцманы сменялись камскими. Поэтому Ягошиха стала важной пристанью большого водного пути с Урала в центр Российской империи, а также перевалочным пунктом на сухопутной дороге из центральных областей страны в Екатеринбург и далее на восток, по которой шли товары для всей Сибири.

Растущий город стал административным центром новообразованного наместничества. В 1780 году Екатерина II подписала указ, гласивший: «Уважая выгодность положения Ягошихинского завода и способность места сего для учреждения в нем губернского города, предписываем город губернский для Пермского наместничества назначить на сем месте, наименовав оный Пермь». И хотя городу в то время фактически было уже несколько десятилетий, официальное его «открытие» состоялось в 1781 году. Проходило оно в торжественной обстановке, при большом стечении местных жителей, с пушечной пальбой и колокольным перезвоном. И все-таки в те времена Пермь мало напоминала настоящий город. В ненастную погоду по улицам трудно было передвигаться из-за непроходимой грязи, все строения — от особняков крупных чиновников и тяжеловесных приземистых купеческих домов до хибар городской бедноты — были деревянными, да и размерами этот губернский центр скорее напоминал деревню.

Но уже через несколько лет «сообразно высочайше утвержденному городскому плану» в Перми началось активное строительство, которое за три десятилетия кардинально изменило ее облик. Центр города сформировали вокруг площади Петропавловского собора. Поблизости были построены добротные, красивые здания для наместника, губернатора, вице-губернатора, присутственных мест. Писатель П. И. Мельников-Печерский, в 1838–1839 годах работавший преподавателем в пермской гимназии, писал: «Пермь построена правильнее Нью-Йорка. Ровные большие кварталы, прямое и параллельное направление улиц бросаются в глаза при первом взгляде». В губернский город со временем переехали на жительство многочисленные купцы. Их предприимчивость, широкие торговые связи развивали экономику всей губернии, о чем красноречиво свидетельствовали растущие обороты на ярмарках, создание сети торговых заведений, открытие представительств многих иностранных фирм. Уральское железо огромными потоками шло

через Пермь за границу, прежде всего в Англию.

Правда, в начале XIX века рост Перми несколько замедлился из-за начавшегося застоя в горной промышленности Урала. Но созданное спустя несколько десятилетий Камское пароходство вновь усилило значение города, расположенного на торговых путях из Европейской России в Сибирь. В навигацию 1851 года по Каме уже курсировали 11 пароходов, а еще через семь лет начались регулярные пассажирские рейсы Пермь — Нижний Новгород. В 1866 году открыли пассажирскую линию от Перми до Чердыни, и во время навигации по Каме ходили 43 парохода. В городе были основаны судостроительные, механический, литейный и другие заводы. Строительство предприятий вызвало приток рабочей силы, за счет которой увеличилось население города. И если в начале XIX века в нем проживало около четырех тысяч человек, то к концу века число жителей возросло до двадцати восьми тысяч. Появились новые жилые кварталы, улицы замостили булыжником, выросло много каменных зданий.

В 1882 году, когда Дягилевы переехали в Пермь, она была уже развитым культурным центром Урала. Двенадцатью годами ранее здесь открылся оперный театр, в создание которого вложил немалые средства Павел Дмитриевич. Его сыну и невестке было чем гордиться; они справедливо считали, что попали не в какую-то провинциальную «дыру», а в город, где есть возможность жить полноценной духовной жизнью.

Но, видимо, так полагали не все. Через несколько лет после описываемых событий проездом на Сахалин в Перми оказался А. П. Чехов и, что примечательно, увидел за несколько дней то, что полностью совпадало с его давними представлениями о провинции: тоскливую, пустую, никчемную жизнь, от которой хотелось бежать без оглядки… Куда же? Конечно в Москву! Именно здесь у писателя возник замысел пьесы «Три сестры». В письме от 16 октября 1900 года он сообщает А. М. Горькому: «Ужасно трудно было писать „Трех сестер“. Ведь три героини, каждая должна быть на свой образ, и все три — генеральские дочки! Действие происходит в провинциальном городе, вроде Перми, среда — военные, артиллерия…» В пьесе Чехова почти не происходит событий, поэтому время, которое проживают его герои Прозоровы, кажется вялым, текучим. Эти люди уверены, что им уготовано иное предназначение. Но жизнь почему-то складывается так, что они не могут себя проявить. Препятствия возникают на каждом шагу, и с течением времени герои принимают это как неизбежность. Только в Москве, как им кажется, может начаться настоящая жизнь. Потому-то персонажи «Трех сестер» и существуют в губернском городе словно «на

чемоданах», относятся к нему как к временному обиталищу.

Однако реальная жизнь тем и интересна, что почти всегда предлагает нам выбор. Дягилевы не хотели да и не могли жить так, как чеховские Прозоровы. Они ни от кого не ждали милостей, а, напротив, сами творили свою судьбу. И оттого их жизнь оказалась яркой и целеустремленной даже вдали от столицы. Но их заслуга еще и в том, что они сумели сделать существование многих других горожан интересным, насыщенным событиями. Двоюродный брат Сергея П. П. Корибут-Кубитович вспоминал о появлении Дягилевых в Перми: «Жизнь потекла иная — веселая и оживленная, с музыкой, пением, чтением, интересными беседами. Из дома Дягилевых были изгнаны карты; никто из Дягилевых никогда не играл ни в винт, ни в преферанс, зато искусство и литература встречали радушный прием в доме, который стал через год центром всей культурной жизни в Перми: попасть в него считалось особенной честью, которой добивались все пермяки. В доме Дягилевых образовался музыкальный кружок; отец и мачеха Сережи прекрасно пели, дядя Ваня, с детства занимавшийся с лучшими петербургскими профессорами, играл на рояле и виолончели, домашний кружок стал пополняться местными пермскими силами и два-три раза в год давал в зале Благородного собрания благотворительные концерты. Вскоре образовался и небольшой любительский оркестр, которым управлял тот же дядя Ваня. В тех случаях, когда спевки или репетиции происходили в доме Дягилевых, Сергею разрешалось ложиться спать в десять часов и присутствовать на репетициях в большом зале. Разрешалось ему поздно ложиться и тогда, когда дядя Ваня с Данемарком в четыре руки на чудесном Бехштейне[3] играли Бетховена, Моцарта, Гайдна и т. д. Этот Данемарк, учитель немецкого языка в пермской классической гимназии, был серьезным музыкантом и скоро стал заниматься музыкой с Сергеем: он был строгим и требовательным учителем и до окончания Сергеем гимназии руководил его занятиями музыкой. Тетя Леля (мачеха Сергея) прекрасно читала и раз-два в неделю устраивала литературные вечера».

Сила притяжения членов семьи Дягилевых была так велика, что круг их почитателей неуклонно расширялся. Добрые слова, пожелания в их адрес порой высказывали даже посторонние люди. Об этом красноречиво свидетельствует такой факт. Павел Павлович, находясь в Перми, зашел на почту и послал родным, которые были в это время в Бикбарде, телеграмму, извещая о том, что «получил Анну на шее», то есть орден Святой Анны 2-й степени. Телеграфист Павловский не смог удержаться от того, чтобы выразить свою симпатию отправителю, и прямо на бланке

сделал от себя приписку: «И я поздравляю Вас и желаю, чтобы Божие благословение пребывало над Вашим семейством».

Большие приемы в доме Дягилевых проходили обычно по четвергам: здесь собирались члены пермского музыкального кружка, как правило, близкие знакомые хозяев — учителя, инженеры, врачи, служащие. И хотя эти собрания хозяева устраивали многие годы, их всегда представляли как нечто неожиданное: в дома, где жили любители музыки, хозяева отправляли записки с единственным словом: «Тревога». Кому-то может показаться странным: зачем на концерт или званый вечер собираться в несусветной спешке? Но Дягилевы жили очень активной, насыщенной жизнью и вовлекали в свой ритм окружающих.

Организатором музыкального кружка, который сыграл большую роль в воспитании Сергея и многих других пермяков, был его дядя Иван Павлович. Он получил хорошее музыкальное образование, играл на виолончели и фортепиано и стал бессменным аккомпаниатором на всех концертах. Часто Павел Павлович, к радости слушателей, исполнял старинные русские романсы и арии из опер — сказывалась школа Ротковского, у которого в юности он брал уроки пения. С успехом пела, а также декламировала и хозяйка дома Елена Валерьяновна.

Каким же был репертуар концертов, на которые так спешно, «по тревоге», собирались гости? Их участники исполняли романсы, русские народные песни, сцены и арии из опер «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, «Русалка» А. С. Даргомыжского, «Трубадур» и «Эрнани» Д. Верди. Но больше всего здесь, пожалуй, почитали оперу М. И. Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»), Иногда в концертном исполнении, а подчас и с привлечением профессиональных артистов участники кружка поставили ее более пятидесяти раз.

Такое трепетное отношение к искусству конечно же выходило за рамки простого увлечения. Да и сами Дягилевы, постоянно устраивая в своем доме концерты и спектакли, участвуя в становлении Пермского оперного театра, по праву воспринимали свою деятельность как общественное служение. Сережа же, с ранних лет такой чуткий ко всем проявлениям жизни, вскоре стал разделять все художественные интересы семьи. Именно тогда и начал складываться его характер лидера. Благодаря атмосфере, царившей в доме, который к тому же был центром общественной жизни Перми, юноша чувствовал свое отличие от сверстников, даже некоторую исключительность и невольно стал осознавать необходимость брать ответственность на себя.

Сегодня жизнь Дягилевых — как в Перми, так и в

прекрасном, обустроенном имении Бикбарда — может показаться едва ли не мифом, в котором явственно слышится ностальгическая нота по ушедшей навек России. А ведь хозяева имения, если внимательно всмотреться в их жизнь, действительно творили собственную мифологию. Они явно ощущали себя отдельной от других людей общностью, чуть ли не народом, живущим по своим законам в маленьком государстве. И главным здесь был образ Бикбарды, который воплощал в себе огромный балкон, гордо паривший среди густой зелени старинного парка, окружавшего родовую усадьбу.

Трудно даже представить, каких он был размеров, ведь собрания на нем проходили весьма многолюдные. С их описания и начинается книга хозяйки имения: «Прямое потомство хозяев Бикбарды состояло из 4-х сыновей и 4-х дочерей, вместе с их женами, мужьями и детьми это составляло до 50 человек. Вообразим себе один из тех случаев, когда они, если не все целиком, то хоть почти все в сборе, а это случалось нередко…»

Итак, сердце имения, центр жизни — балкон. Как и всякое явление, его можно рассматривать по-разному: с одной стороны, назвать «российским, деревянным, с колоннами», а с другой — «балконом моей мечты». Эти слова кажутся странными только на первый взгляд. Дело в том, что, впервые попав в Бикбарду, Елена Валерьяновна этот балкон сразу же… узнала. Он был точь-в-точь таким, как на ее детском рисунке.

Как и многие дети, Леночка Панаева очень любила рисовать. Источником самого большого наслаждения для нее были тетрадь с белой атласной бумагой и хорошо отточенный карандаш. По ее собственному признанию, «получив их от отца, сестры и я садились рисовать. У каждой из нас был свой излюбленный сюжет. Моим любимым было изображение громадной семьи, члены которой, начиная от бабушки и кончая грудным ребенком, размещались в разнообразных позах на балконе, тоже громадных размеров: он всегда расстилался по всему листу бумаги. Позже — в течение жизни — мне пришлось не только увидеть наяву балкон моей мечты, но и войти самой в состав расположившейся на нем громадной семьи».

Это удивительное место не только объединяло всю семью, но и стало связующим звеном с внешним миром. С балкона видны не только окружающие барский дом постройки, но и овраг, деревня, лесная даль. Здесь очень хорошо сидеть за вечерним чаем, любоваться на закат солнца. Часть балкона летом служила столовой, и там свободно размещались за столом несколько десятков человек. В другой же части стояли диваны, кресла и табуреты — здесь всё располагало к отдыху, задушевным беседам.

Широкая аллея, обсаженная цветами, вела прямо от балкона к северному входу церкви. Оттуда во время службы совершенно отчетливо доносились песнопения и возгласы диакона.

Невольно создается впечатление, что жизнь на бикбардинском балконе сродни театральному действу со своими зрителями и актерами. Последние, конечно, Дягилевы, а вот зрителем может оказаться какой-нибудь посторонний человек, приехавший к ним в гости или по делу. Его ведут на балкон, и гость, случайно попавший в эту компанию, в первые минуты чувствует себя словно иностранец. Ему хочется как можно скорее стать своим, но тут-то и возникают проблемы. Еще издали до прибывшего доносятся гул голосов и чей-то хохот. Ошеломленный, ничего не понимающий господин оказывается в центре шумной толпы, которая веселится, словно на маскараде. Нарядные дамы, дети, военные и штатские, гимназисты и студенты — все смешались в едином порыве безудержного буйства. Возня, беготня, поцелуи, приветствия…

Чему же тут радуются: свадьбе, именинам, крестинам? Гость смущен: он никак не ожидал встретить такое многолюдное общество и извиняется перед хозяевами за свой неподходящий к столь торжественному случаю костюм. Но ему тут же со смехом отвечают, что никакой сегодня не праздник, а самый обычный будний день, и единственный гость — он сам, все же остальные — члены большой семьи.

А веселье продолжается. Поэтому посетитель, озадаченный происходящим, «пятится назад, чтобы не попасть под ноги скачущему верхом на стуле молодому офицеру или под руку высокому статскому, неистово дирижирующему воображаемым оркестром, который сам же он изображает, распевая какую-то увертюру с непогрешимой верностью. В сторону, в сторону… скорее… а то несется мимо ватага детей, стремглав, как лавина с гор, спускается в сад и там рассыпается в разные стороны, преобразившись в курьерские поезда, в тройки с гикающими на татарский лад ямщиками (ай ты-тама-а!). Гость растерянно озирается на все стороны, старается разобрать, что говорят кругом, но ничего не может уловить, хотя все говорят по-русски. Он изнемогает от усилий понять смысл того, что видит и слышит, но тщетно. „Сумбур, ерунда, водоворот…“ — мысленно твердит он, глядя на хозяев дома».

Немудрено, что люди со стороны не понимают специфический «диалект» владельцев усадьбы: он зачастую строится на цитатах, причем не только из «Тургенева, Толстого, Гоголя», которые для обитателей Бикбарды «как старые любимые друзья». Разговор насыщен общими воспоминаниями,

ассоциациями, придающими ему необычность и особый шарм. Поэтому вскоре он перестает смущать человека, оказавшегося впервые в этом доме. Но едва гость успевает осознать это, как вдруг из зала раздаются звуки фортепиано. «Говор, кряки, смех, движенье… замирают… всякий спешит к какому-нибудь месту… даже дети приближаются на цыпочках и осторожно садятся… воцаряется тишина, казавшаяся за минуту еще недостижимой. Всё превращается в слух… Семья музыканта, в которой маленькие мальчики, гуляя, насвистывают квинтет Шумана или симфонию Бетховена, приступила к священнодействию».

Гость, впервые оказавшийся в доме Дягилевых, вновь ошеломлен — слишком уж быстро здесь меняется общее настроение. Но теперь он доверчиво ему поддается и тут же становится зрителем семейного концерта, имеющего поистине блистательную программу, какую редко можно услышать в любительском кругу. Особенно если в это время в Бикбарде гостит родная сестра хозяйки Анна Валерьяновна Панаева-Карцева — известная певица, исполнительница романсов П. И. Чайковского, ученица неподражаемой Полины Виардо. «Она поет, поет без устали, напротив, всё с новой силой, с новым увлечением, а кругом восторг растет, растет, накапливается, как гроза. Гость тоже уступает ему шаг за шагом: смотрит — всё кругом ускоренно, переводит дыхание, сердце у него начинает усиленно биться… у всех на глазах брызнули слезы… туман застилает и его глаза… Со всех лиц исчезает всё обыденное, будничное. Он чувствует, что и с него скользит и скатывается всякая условность, и вдруг неожиданная горячая непреодолимая симпатия набегает на него, как громадная белогривая волна, подхватывает его и уносит прямо в объятия этого большого сложного тела, клокочущего жизнью. Он „готов броситься“ всех целовать и всем говорить „ты“».

Через подобное испытание на бикбардинском балконе проходили очень многие, и почти все потом становились друзьями и почитателями этой необычной, яркой и богатой талантами семьи.

Да, народ здесь — совершенно особенный, ни на кого не похожий. У Дягилевых, к примеру, был даже свой «праздник независимости». Именно так отмечали в Бикбарде годовщину свадьбы хозяев. И совершенно неважно, где 14 октября находились близкие им люди. Со всех концов страны из года в год в этот день сюда летели телеграммы, очень многие люди выражали свою причастность к «обшей идее»: «Дорогое четырнадцатое душою с Вами…», «Целуем, поздравляем дорогих, вспоминаем милые традиции четырнадцатого…», «Вечером все

вместе с первым симфоническим будем вспоминать старые семейные концерты, музыка всегда сопровождала четырнадцатое».

Круг общения Дягилевых постоянно расширялся, вовлекая всё новых приверженцев. И постепенно сложился прекрасный миф о Бикбарде, в котором была заложена идея духовного единения людей, сплотившихся ради служения высшим целям. Кстати, идея, выпестованная в доме Дягилевых, надолго пережила ее авторов — Павла Павловича и Елену Валерьяновну. Годы после того, как их не стало, Сергей Павлович продолжал отмечать семейный «праздник независимости». 14 октября — традиционно — он слушал русскую музыку. Произведения Чайковского, Глинки, Бородина будили в его душе ни с чем не сравнимые воспоминания о родительском доме, о счастливой поре детства, когда будущая судьба Великого Импресарио лишь определялась.

Здоровая нравственная почва Бикбарды и деревенский воздух, напоенный запахами леса и цветущего луга, реки, парного молока, — та среда, которая взрастила Сережу Дягилева — краснощекого, резвого заводилу местной мальчишеской ватаги. Именно здесь этот шалун и буян, бегая с друзьями по окрестным полям и лесам, искренне, всем сердцем полюбил русскую природу. И эта чистая, ничем не замутненная любовь стала в дальнейшем тем фундаментом, на котором с годами поднялась и окрепла его любовь к искусству. А пока мальчик взрослеет, познает окружающий мир — и теперь уже не только с младшими братьями и остальной «свитой», которую составляют так и оставшиеся в его тени друзья детства Володя, Коля, Сезя и иже с ними. Их лидер и кумир становится учеником пермской гимназии.

Сегодня гимназия № 11 располагается в просторном современном здании, оборудованном по последнему слову техники. Ей принадлежит и вплотную примыкающий к ней дом — тот самый, где когда-то жила семья Дягилевых. И лучшее напоминание о знаменитом на весь мир питомце — то, что это учебное заведение носит имя Сергея Павловича Дягилева, а в актовом зале находится его огромная скульптура во весь рост работы Эрнста Неизвестного из цветной патинированной бронзы, для установки которой пришлось даже разобрать крышу здания. В начале же 1880-х годов гимназия, по воспоминаниям соученика нашего героя О. Васильева (Волжанина), была «старомодная, захолустная, с патриархальными порядками и нравами. Директором с незапамятных времен состоял старик Грацинский… ему было больше восьмидесяти лет. Это был старец с белыми, как снег, волосами, постоянно отдувавшийся и расхаживавший по

коридорам гимназии в ночном белье и халате».

Этот халат служил своеобразным символом учебного заведения, его порядков и нравов. Они были по-домашнему просты и незатейливы: уроки часто начинались с опозданием, потому что учителя позволяли себе являться в класс навеселе или в состоянии похмелья после обильных возлияний накануне. У них это называлось на немецкий лад — «кацен-ямер»[4]. К тому же в этом мрачном здании в ту пору не придавали особого значения чистоте. Но все эти недостатки с лихвой компенсировали изрядная доброта и благодушие «дедушки» (именно так гимназисты называли между собой директора). Правда, он любил напускать на себя суровость, порой грозно морщил брови, под настроение мог пожурить кого-нибудь из гимназистов и даже слегка дернуть за оттопырившийся на голове хохол. Но это так, для порядка. Даже самый маленький «клоп-приготовишка» нисколько директора не боялся. Все знали: за его внешней резкостью скрываются мягкость и доброта. Но, к огорчению многих гимназистов, через несколько лет милый старик получил отставку и его место занял молодой директор из породы карьеристов, который быстро установил во вверенном ему учебном заведении такие порядки, что «только пух полетел».

Однокашник Сергея вспоминает его гимназистом: «Это был не полетам крупный, рослый мальчик, с выдающейся по размерам головой и выразительным лицом. Не по летам и несоответственно с классом он был образован и развит. Он знал о вещах, о которых мы, его сверстники и одноклассники, никакого понятия не имели: о русской и иностранной литературе, о театре, музыке. Он свободно и хорошо говорил по-французски и по-немецки, музицировал. С внешней стороны он также сильно от нас отличался. У него была изысканная, изящная внешность, что-то барственное во всей фигуре. К нему, в противоположность всем нам, необыкновенно подходило слово „барич“».

Кстати, тот барственный жест, которым когда-то трехлетний малыш одобрил наряженную к Новому году елку, с годами был отшлифован: у Дягилева-гимназиста выработалась забавная манера во время разговора с одноклассниками постоянно встряхивать одной рукой и при этом прищелкивать в такт пальцами. Это прищелкивание он явно заимствовал у кого-то из взрослых, кто не был чужд наклонности к позе и картинным жестам. Видимо, уже тогда это отвечало характеру Сергея. Но О. Васильев подчеркивает: эта привычка ничуть не портила «барича», а, напротив, очень ему шла и как бы дополняла «его изящную фигурку».

Что и говорить, в глазах практически всех одноклассников, в

основной своей массе скромных, малозаметных провинциальных гимназистов, Сережа Дягилев казался исключением, чуть ли не небожителем. И большинство из них смотрели на него снизу вверх. Также выделялся он из общей массы учащихся и для педагогов.

Впрочем, изысканная манера держаться и умение выражать свои эмоции красивым жестом не всегда спасали положение.

Учился мальчик не очень хорошо, но вовсе не оттого, что ему не хватало способностей постичь гимназическую премудрость. Напротив, никто в его окружении не сомневался, что способности у него большие, даже, можно сказать, выдающиеся. Ведь многое из того, что рассказывали учителя, он схватывал буквально налету. Проблема плохих отметок, которые Сергей нередко получал по разным дисциплинам, состояла в ином: он был бесконечно далек от гимназического мира с его скучной «наукой», неинтересными учителями и «серыми», в большинстве своем, одноклассниками. Он существовал в своем мире — красивом, возвышенном и содержательном.

Центром этого мира был, конечно, родовой дом Дягилевых — один из самых блестящих и гостеприимных в городе. Среди местной культурной элиты он по праву получил название «пермские Афины». И Сережа Дягилев, с самых ранних лет вращавшийся в избранном кругу, просто не мог всерьез воспринимать унылую провинциальную гимназию. Об этой прозе жизни он вспоминал только тогда, когда нужно было отправляться на уроки. Хотя это было неинтересно, чувство долга заставляло его преодолевать себя.

Однако в класс он приходил, как правило, совершенно не подготовленным. Другой бы мальчик на его месте смущался, боялся гнева учителя. Но не таков был Сергей. Едва сев за парту, он начинал приготовление уроков, призвав на помощь лучших учеников класса. Причем не было случая, чтобы ему кто-нибудь отказался помочь. Подсказки продолжались и во время урока, если Дягилева вызывали к доске. Когда же учитель объявлял контрольную работу, мальчику исправно передавали с разных сторон записочки с ответами.

Вот так, лавируя, используя свой авторитет среди товарищей, Сережа Дягилев и выходил победителем практически из всех сложных положений, в том числе и благодаря тому, что большинство учителей к нему тоже благоволили. А всё потому, что они сами часто бывали в доме Дягилевых и пользовались гостеприимством милых хозяев. Бывало, придя в класс, Сережа говорил:

— Сегодня меня спросят из греческого.

Товарищи недоумевали, спрашивали его:

— Почему ты так думаешь?

А он небрежно, словно о чем-то само собой разумеющемся, отвечал:

— Грек вчера был у нас и сказал мне.

Конечно, в таких случаях Сережа тщательно готовился к уроку. Его действительно обязательно спрашивали, и он получал пятерку. Не обходилось тут без зависти со стороны одноклассников, что уж и говорить, ведь к остальным ученикам педагоги в дом не захаживали и заставали их врасплох, вызывая к доске.

Не то чтобы ему хотелось стать отличником, пусть и не совсем честным путем. Такие мелочи его совершенно не прельщали. Сергея влекло другое — положение неформального лидера.

Об истинных же талантах этого необычного гимназиста судить пока рано. По крайней мере, в характеристике, полученной им по окончании гимназии, о них ничего не сказано, как и об интересе к каким-либо определенным наукам. Напротив, педагог свидетельствует, что у юноши «любознательность одинаково хорошая по всем предметам». Далее в характеристике говорится:

«…на основании наблюдений за всё время обучения его в Пермской гимназии, поведение его вообще было *отличное*, исправность в посещении и приготовлении уроков, а также исполнении письменных работ *хорошая*, прилежание отличное…

Во-вторых, он обнаружил следующие познания:

Закон Божий — 4, 4; русский язык и словесность — 4,3; латинский язык — 3,4; греческий язык — 3,3; математика — 3,3; физика и физическая география — 3, 3; немецкий язык — 4,4; история — 4, 4; география — 4, 4; логика — 3, 3».

Вряд ли стоит придавать значение этой скромной оценке способностей Сергея и не очень высоким баллам. Скорее, дело в том, что подлинные его интересы остались неизвестны педагогам, которые не сумели разглядеть в необычном гимназисте подлинного самородка.

Даже в его юношеских письмах порой встречаются интересные наблюдения, которые говорят о пытливом уме, наблюдательности, умении делать собственные выводы. Летом 1885 года, впервые попав в Москву, Сережа в письме Елене Валерьяновне, рассказывая о ремесленной выставке, которую он посетил, сообщает, что она не произвела на него «особого впечатления», но тут же добавляет: «…Но надо все-таки заметить, что выставка большая и некоторые вещи очень красивые».

После Москвы мальчик некоторое время жил в Байневе, имении Панаевых около Валдая. По дороге он вместе со взрослыми посетил знаменитый Иверский Святоозерский монастырь. В письмах мачехе Сережа не только рассказывает о красоте его «местоположения», подчеркивая ее восклицательными знаками, но и дает интересные характеристики некоторым людям. Так, он на нескольких страницах с увлечением повествует о встрече «с одной бабушкиной знакомой дамой», которая 20 лет не снимала траур по своему возлюбленному.

Вроде бы можно восхищаться такой верностью. Но в конце письма автор раскрывает анекдотичность ситуации: оказывается, незадачливый поклонник скончался из-за того, что его «спустили с лестницы».

Проходит немного времени, и в письмах Сережи Дягилева явно проявляется его стремление казаться старше, не просто оценивать окружающих, но и принимать самостоятельные решения. Конечно, сохранить заданную тональность удается не всегда. Иногда взрослые слова перемежаются с детскими и рассказ получается весьма забавным: «У нас 29 июля будет спектакль, мы теперь делаем репетицию… но для этого у нас слишком слабая дисциплина… Я сижу у окна и вижу прелестную картинку: у самой конюшни бежит Юрка, представляя из себя лошадь, и хлещет себя хлыстиком, Кикочка… вяжет кружева, Лина, Сезя, Володя устраивают бухту для кораблей».

Рассказывая о домашнем представлении, он отводит себе место администратора и словно задает между строк вопрос, надо ли «строить из себя артистов», не имея на это достаточных оснований:

«Вчера, 27 июля, мы устроили для бабушки концерт… мы затеяли этот концерт накануне и живо составили следующую программу. Сезя говорил басни Крылова: „Свинья под дубом“ и „Лебедь, рак и щука“ и играл в 4 руки… он ужасно не хотел играть, но причину этого он сказал… по секрету: „Ты знаешь, я не хочу играть этот марш для того, чтобы показать, что терпеть не могу играть на фортепьяно“. Но все-таки бабушка заставила его сыграть, а когда они (Вова и Сезя) подошли к фортепьяно, то бабушка и Кика закричали „браво“, но они оборотились к ним и сказали: „Только, когда мы сыграем, не кричите, пожалуйста…“

…Сезя не захотел ни разу репетировать. Но его игра была стушевана блестящей игрой Лины, который играл соло „Веселый крестьянин“… наизусть с большим чувством, толком и даже с маленькой остановкой. Кроме этого, Линчик исполнил „Воздушный корабль“ Лермонтова, Джедус исполнил „Что ты ржешь, мой конь ретивый“ с большим также чувством, толком и

громадными остановками, во время которых он сопел. Затем я играл с Нуссбаумом в 4 руки „Песню без слов“ Мендельсона, потом один 2 вещи из тех нот, которые ты мне прислала».

Строки этих писем, воспоминания одноклассника и близких людей свидетельствуют, что еще с ранних лет у Сережи Дягилева появились явные предпочтения. То, что ему неинтересно, он старается по возможности обойти или выполнить формально, а к тому, что считает важным, относится с большим вниманием и почтением. Это пока неясное ощущение своего предназначения вскоре прорвется наружу, когда в начале 1890 года состоится дебют юноши на публичном поприще.

Известность в гимназическом классе им давно и прочно завоевана. Теперь он претендует на признание за пределами ученического сообщества и в качестве пианиста принимает участие в концерте женской гимназии. «Пермские губернские ведомости» откликнулись на это событие, опубликовав в номере за 10 февраля 1890 года заметку: «В среду… состоялся детский литературно-музыкальный вечер с участием членов музыкального кружка. Исполнено было несколько серьезных музыкальных пьес, как, например: „Концерт для фортепьяно“ — Шумана — учен<иком> Дягилевым… Вечер прошел весьма оживленно, а музыкальная его часть прекрасным исполнением многих №№, тщательно срепетированных, доставила гостям и участникам вечера высокое наслаждение, выражавшееся дружными аплодисментами исполнителям».

Рецензент пишет о «серьезных музыкальных пьесах», исполненных Дягилевым. Значит, он действительно выделился среди других исполнителей и по праву мог считать себя «настоящим» музыкантом. Прав ли был журналист в своей оценке и понравилось ли публике выступление юноши, неважно. Самое главное — молодой человек получил представление о публичной известности. И это сладкое чувство от «дружных аплодисментов» он не забудет, напротив, через несколько лет оно станет главным двигателем всей его деятельности.

Через несколько месяцев после памятного концерта Сережа Дягилев окончил пермскую классическую гимназию. Он перешел серьезный рубеж, за которым заканчивается детство — по словам Антуана де Сент-Экзюпери, «огромный край, откуда приходит каждый»: «Откуда я родом? Я родом из моего детства, словно из какой-нибудь страны». Именно такой прекрасной, незабываемой страной, о которой Дягилев помнил до конца своей жизни, для него были Бикбарда и Пермь. Они дали ему главное — непреходящее чувство дома, которого у него впоследствии, можно сказать, никогда не было.

Но многие люди рано или поздно покидают родные пенаты. Не стал исключением и Сергей. Он искал свой путь в жизни, причем делал это более активно и целенаправленно, чем его сверстники. И внутренний голос говорил ему: для того чтобы сделать что-то большое, значимое в жизни, нужны другие, более широкие горизонты. Поэтому-то взор юноши и был устремлен к столице. Новая, яркая страница жизни молодого Дягилева должна была открыться в Санкт-Петербурге.

Но прежде чем последовать за ним на невские берега, всмотримся напоследок в пермскую жизнь героя, которая навсегда оставила в его душе глубокий след. В ней остается нечто столь важное, о чем необходимо упомянуть, чтобы до конца понять этого сложного, многогранного, выдающегося человека.

За год до выпуска из гимназии Сергей впервые познал женщину. Об этом факте его биографии не стоило бы и упоминать, если бы он всю оставшуюся жизнь сохранял интерес к прекрасному полу. Но его предпочтения изменились.

Сергей Павлович рассказал однажды выдающемуся танцовщику Сержу Лифарю, написавшему о нем книгу воспоминаний, что в 17 лет по совету отца он сошелся с «очень хорошей девушкой». И если бы не чудовищное «событие», вскоре случившееся с ним, возможно, он и прожил бы жизнь, как миллионы других мужчин. Но судьба распорядилась иначе: юноша неожиданно сильно заболел[5]. Нравственное потрясение было столь сильным, что внушило ему стойкое отвращение к женщине и женскому телу. Он думал, что это чувство *навсегда*, не зная еще, что при встрече с настоящей любовью оно проходит, уступая место совершенно иному. Лифарь пишет:

«Так и произошло бы… По некоторым сведениям… Дягилев действительно встретился с женщиной, которая смогла вызвать его любовь, но она не ответила на зов его и оттолкнула его… Сергей Павлович с горечью вспоминал об этой своей первой любви и говорил, что если бы *она* не оттолкнула его, он ни на кого не стал бы и смотреть…

Дягилев обладал большим темпераментом и большим эротическим инстинктом, творящей эротической силой, которая приняла другое направление… из-за того, что он попал в особую среду, в которой культивировалась „ненормальная“ любовь… Дягилев говорил, что если бы он женился на женщине, которую полюбил, то… был бы верным мужем своей *единственной*. Судьба этого не захотела, и он стал искать единственного. Это надо как следует понять, чтобы понять Дягилева и его эротизм, связанный и с его любовью к искусству. Дягилев — однолюб — любил многих, но не потому, что он легко переходил от одного к

другому, удовлетворив свою прихоть-каприз, а только потому, что от него уходили, ему изменяли, причиняя ему страшную боль и раня его мечту об *единственном*».

Все Дягилевы стремились иметь большую, дружную семью, и Сергей Павлович вовсе не был исключением. Но в том-то и дело, что те, кого он принимал за своего «единственного», о котором он грезил уже в зрелые годы, всегда уходили от него к женщинам, создавали семьи, оставляя несчастного импресарио в страшном одиночестве, похожем на духовную пустыню. Может, это была плата за его гениальность и избранность? Кто знает…

Пока же Сережа Дягилев стремится в столицу. Впереди у него — целая жизнь, да еще какая! Последуем за ним в блистательный, ни с чем не сравнимый Санкт-Петербург, о котором проникновенно сказал поэт Георгий Адамович:

На земле была одна столица,
Всё другое — просто города…

Глава третья В ПОИСКАХ ПРЕДНАЗНАЧЕНИЯ

Дома, в Перми, Санкт-Петербург манил Сережу неотступно. Он еще не решил окончательно, чем хочет заниматься в дальнейшем, и все-таки чувствовал: именно в столице сможет найти свое призвание. Пусть не вдруг, не сразу — но именно там. Он отправляется на берега Невы, к родственникам по отцовской линии. Его тетка Анна Павловна Философова, жившая там с семьей, была выдающейся личностью — общественной деятельницей, одной из основательниц Бестужевских женских курсов. В гостеприимном доме Философовых у Сергея есть все возможности, чтобы как следует осмотреться и, конечно, как положено юноше из «хорошей семьи», получить образование. Какое же именно?

Большинство мужчин в роду Дягилевых традиционно выбирали военную стезю. Сергея же служба не прельщала, душа устремлялась к иным горизонтам, где не было места жизни по уставу. И хотя молодой человек пока не мог точно определить сферу применения еще дремавших в нем душевных сил, одно для него было ясно: правильный выбор — гуманитарные науки.

В конце XIX века в моду входило юридическое образование. Ряды студентов-правоведов пополняют, кстати, В. И. Ульянов и А. Ф. Керенский. В основе их стремления к разрушению общественно-политических норм лежали, как видим, явный интерес к юриспруденции, глубокое изучение существовавших в ту пору в Российской империи законов. Следует признать: профессиональный выбор они сделали отнюдь не плохой. Решил идти по этому пути и юный Сережа Дягилев. Летом 1890 года ему казалось, что другого варианта у него попросту не может быть.

В то время юридический факультет в Санкт-Петербургском университете пользовался наибольшей популярностью среди «золотой молодежи». Престижный диплом гарантировал выпускнику достойное место службы, к тому же сам процесс учебы не был таким обременительным, как на других факультетах: общие дисциплины, способствующие расширению кругозора, здесь преобладали над специальными. Одним из аргументов в пользу поступления в университет была щегольская форма. Даже не особо интересовавшийся собственной внешностью Александр Бенуа, в ту пору гимназист, вспоминал впоследствии: «…уже одно то, что на мне не было мундира, а на боку не висела шпага, сообщало моему сознанию известную

приниженность… помнится, что мне особенно тогда захотелось поступить в университет, но манила меня вовсе не наука, а всё этот ребяческий соблазн гарцевать в мундире и при шпаге!» Что уж говорить о Сергее Дягилеве, у которого стремление к «гусарству» и внешнему шику было, казалось, в крови. И он вместе с кузеном Дмитрием и его друзьями по знаменитой петербургской частной гимназии К. И. Мая, Александром Бенуа, Вальтером Нувелем, Николаем Скалоном и Григорием Калиным, подает документы в университет.

При поступлении на юридический факультет он ничем себя не проявил. Занимался с прохладцей, спустя рукава, что дало повод его двоюродному брату Диме Философову посетовать: «Сережа не уделял много времени на подготовку». Университет словно и не существовал для него. Куда больше юного провинциала привлекали «уроки пения у Котоньи[6]».

Начались будни, повседневные занятия, к которым Сергей так и не проникся интересом. Университет он посещал изредка, когда возникала насущная необходимость. Уговаривал себя: надо же иметь какой-то социальный статус, кем-то быть… Как разъясняет Философов, кстати, относившийся к учебе «всерьез», студенческий мундир «давал свободу быть самим собой или, скорее, возможности найти себя… От студента никто еще ничего не требует. Дают ему кредит. И студент может „не делать“, для того, чтобы осмотреться, подумать, поработать на свободе».

Пожалуй, самой привлекательной стороной студенческой жизни для Дягилева как раз и оказалась возможность «неделания». Профессиональным занятиям он явно предпочитал посещение выставок, театров, концертов, званых вечеров, на которых присутствовали, а зачастую и выступали люди искусства, знаменитости. Сергей сразу же — раз и навсегда — выбрал направление, которое полностью соответствовало его характеру, темпераменту, той духовной почве, на которой он вырос.

Восемнадцатилетний юноша всерьез считал себя публичным человеком. Именно так он и пытался отрекомендоваться новым знакомым. Обращал на себя внимание главным образом своим цветущим «провинциальным» видом и… напором, с которым заявлял о собственной персоне. Вот как вспоминает свою первую встречу с Дягилевым летом 1890 года его многолетний друг Александр Бенуа: «Я оставался в этом году в городе, и от Д. Философова, уехавшего в свое родовое Богдановское, я и наш общий друг В. Ф. Нувель имели поручение встретить двоюродного брата Димы Философова — Сережу Дягилева, только что окончившего гимназию в Перми и собиравшегося

приехать в Петербург для поступления в университет. В одно прекрасное утро я и получил извещение, что Сережа приехал, и в тот же день я <его> узрел, в квартире Валечки, кузена Димы. Поразил он нас более всего своим необычайно цветущим видом: у Сережи были полные, розовые щеки и идеально белые зубы, которые показывались двумя ровными рядами между ярко-красными губами каждый раз, когда он улыбался. Редкая улыбка при этом переходила в заразительный, очень ребяческий смех. В общем, он показался нам „славным малым“, „здоровяком-провинциалом“, и если тогда же мы все решили „принять его в нашу компанию“, то это исключительно „по родственному признаку“ — потому, что он был близким человеком Димы. Будучи одних лет с Философовым, Дягилев был моложе меня на два года, а Валечки — на год».

Что же это за «компания», в которую, хотя и с оговорками, приняли Сережу? Местом встреч представителей столичной «золотой молодежи» был старинный барский дом на Екатерингофском проспекте, аккурат между Мариинским театром и собором Николы Морского, принадлежавший клану Бенуа. Шура, представитель младшего поколения этого знаменитого в России семейства, был сыном известного профессора архитектуры Николая Леонтьевича Бенуа и внуком другого известного архитектора — Альберта Катериновича Кавоса, который в Первопрестольной восстановил Большой театр после пожара 1853 года, а в Санкт-Петербурге построил Мариинский. В конце 1880-х годов Бенуа-младший и несколько его друзей — студентов и старшеклассников знаменитой гимназии Карла Мая, бывшей, по словам Д. Философова, «государством в государстве, отделенном бесконечным океаном от казенщины», организовали кружок, объединившись на основе обшей любви к живописи, литературе и музыке.

В доме Бенуа царил культ искусства, и он был похож скорее на музей, чем на жилое помещение. В комнатах теснились шкафы с книгами по искусству и архитектуре, изданными во Франции, Италии, Германии, Англии. На стенах висели полотна знаменитых художников, а в зале поражали воображение бронзовые скульптуры времен Ренессанса. Недаром художник Игорь Грабарь, попавший в компанию молодых любителей искусства несколько позже, написал, что Бенуа «родился под картинами Гварди[7], привезенными Кавосами из своего венецианского палаццо, они висели над его детской кроваткой». Таким образом, сама атмосфера дома была пронизана искусством, и не проникнуться его духом в этих стенах было попросту невозможно. Исходным пунктом первых творческих

опытов молодых людей стали литературные и художественные реминисценции, надолго заслонившие собой реальную действительность и на годы вперед определившие деятельность «почетных вольных общников», как стали называть себя члены кружка.

Кроме сына хозяина дома, с важным видом принимавшего друзей, завсегдатаями здесь были Валечка (Вальтер) Нувель, Дима Философов, Гриша Калин, Коля Скалон и Левушка Розенберг (впрочем, в историю искусства он вошел под более благозвучной фамилией Бакст, доставшейся ему от деда по матери). Так уж повелось — «общники» называли друг друга уменьшительно-ласкательными именами и в гимназические годы, и гораздо позже, когда превратились в солидных, уважаемых людей.

С первых же дней существования кружка у них всё было «всерьез». «Президентом» избрали Бенуа, «спикером» — Бакста, а роль «секретаря» исполнял Скалон. Бывало, конечно, что «общники» позволяли себе играть шутовскую роль невских пиквикианцев[8], но в основном занимались делами более серьезными — выступали с обстоятельными лекциями, к которым готовились с юношеским энтузиазмом и в то же время с академической добросовестностью.

Ядро кружка дополняли другие его члены, которые приходили в дом Бенуа от случая к случаю. Среди них выделялся сын директора Эрмитажа Константин Сомов, учившийся в Академии художеств у И. Е. Репина, племянник Бенуа Евгений Лансере и необычайно интересная и образованная личность — Альфред Павлович Нурок, который был старше остальных «почетных вольных общников» лет на десять, но казался даже моложе душой, чем эти юноши. Он-то, кстати, и высказал первым мысль о создании журнала, который представлялся ему чем-то несерьезным, даже скандальным. Такое направление подсказывал предыдущий опыт: незадолго до этого Нурок принимал участие в издании сатирического журнала под интригующим названием «Pipifax».

Вот в такое общество юных столичных интеллектуалов ввел Дима Философов Сережу Дягилева, своего кузена, быстро ставшего закадычным другом. Как вел себя этот «славный малый» в среде интеллигентных юношей с изысканными манерами и увлеченностью высоким искусством? Совершенно естественно, вовсе и не пытаясь скрывать обуревавшие его чувства, которые можно выразить словами «радость жизни». Недавний провинциал в ту пору был совершенно равнодушен к литературе и живописи и даже не пытался скрыть это. Любил и знал он только музыку и,

посещая кружок пару раз в неделю, порой играл с Нувелем на фортепиано в четыре руки. Иногда Сергей пел — у него был приятный и хорошо поставленный баритон, — а бывало, даже исполнял отрывки из своей юношеской оперы «Борис Годунов». Но имели место и вольности, которые «общники» отнюдь не поощряли…

Александр Бенуа вспоминает, как однажды летом, вернувшись из деревни, Сергей пришел к нему и предложил навестить «Валечку» (Нувеля), жившего тогда на даче в Парголове. Не застав его дома, молодые люди отправились на поиски. День выдался жарким, а передвигаться им приходилось по болотистой местности, прыгая с кочки на кочку. Вскоре они так устали, что решили передохнуть прямо в поле. Выбрали сухое место, растянулись на траве, и Шура Бенуа, который с юных лет чувствовал призвание к педагогике, начал «экзаменовать» Сережу. К слову сказать, такие товарищеские «экзамены» были в моде в том кругу, где вращался Бенуа. Как позже писал он в воспоминаниях, хотелось проверить, насколько этот крепыш-провинциал подходит друзьям, не слишком ли он духовно далек от них. Еще при первой встрече Бенуа выяснил, что Дягилев — музыкант, он даже «сочиняет» и собирается одновременно с лекциями в университете заняться вокалом, но его музыкальные пристрастия не вполне соответствовали взглядам Шуры и его друзей. Правда, он уже тогда превыше всего ставил Глинку, любил и Бородина, но тут же был способен восхищаться всякой «итальянщиной» и равнодушно относился к Вагнеру.

«„Серьезная беседа“ эта, — пишет Бенуа, — нарушилась неожиданно самым мальчишеским образом. Лежа на спине, я не мог следить за тем, что делает Сережа, а потому был застигнут врасплох, когда он вдруг подкрался и принялся меня тузить, вызывая на борьбу и хохоча во всё горло. Ничего подобного в нашем кружке не водилось: все мы были хорошо „воспитанные“ „маменькины сынки“ и в согласии с царившими тогда вкусами были скорее враждебно настроены в отношении всякого рода „физических упражнений“. К тому же я сообразил, что „толстый“ крепыш Сережа сильнее меня и что мне с ним не справиться. „Старший“ рисковал оказаться в весьма невыгодном и даже униженном положении. Поэтому я прибегнул к хитрости: я пронзительно закричал и стал уверять Сережу, что он мне повредил руку».

Этот случай Александр Николаевич Бенуа запомнил на всю жизнь, потому что он стал отправной точкой в его взаимоотношениях с Дягилевым. Сергей и в дальнейшем не раз «подминал» под себя Шуру, хотя и в переносном смысле.

Состязательность между ними продолжалась на протяжении многих лет и придавала особую остроту и жизненность их дружбе и общей работе.

1890 год стал для Сережи Дягилева поистине судьбоносным. В ту пору он, едва оперившийся птенец, вылетевший из родного гнезда, очутился в столице, где сразу же окунулся в водоворот событий: поступление в университет, светская жизнь, новые друзья-«общники»… Но это еще не всё. Ему предстояло впервые в жизни отправиться в путешествие за границу, которое должно было стать для молодого человека, как издавна повелось в благополучных российских семьях, началом взрослой, самостоятельной жизни, неким Рубиконом, который требовалось перейти. Сергею повезло не только с маршрутом — он проходил через Австрию, Италию, Германию и Швейцарию, — но и с попутчиком — двоюродным братом Димой Философовым. Их родители решили: вдвоем ехать веселее, да и домашним волнений меньше.

По-настоящему познакомились кузены незадолго до этой поездки в Богдановском — имении Философовых в Псковской губернии, куда в конце июня Дягилев приехал погостить. Приехал — и сразу же покорил окружающих своим жизнерадостным смехом. По воспоминаниям Д. В. Философова, Сергей «внес в Богдановское „дягилевский“ элемент… быстро завоевал общие симпатии. Провоцировал маму, и она хохотала до упаду. Сережа сам гоготал, обнажая свои крепкие зубы. Любопытно было отношение папы к Сереже. Он с ним говорил мало. Наблюдал. Но каждый раз, когда Сережа „гоготал“, смеялся сам и говорил: „удивительно милый у него смех“».

Легкомысленное настроение не покидало молодых людей и во время путешествия. Дмитрий Философов писал: «…уехали мы за границу, конечно, вместе, в начале июля. Дорогой до Острова хохотали сплошь. Подъехали к железнодорожной станции, когда петербургский поезд уже стоял. В Петербурге пробыли несколько дней. Сережа остановился у дедушки Панаева, на Фурштатской… У меня было всего-навсего 500 рублей, у Сережи 1000. Начали мы наше путешествие с Варшавы».

Если даже серьезный по натуре Дима всё время хохотал, что уж говорить о Сергее, поведение которого целиком зависело от настроения? В какой-то момент он считает Диму «очень умным и интересным» и даже отмечает 17 июля 1890 года в письме мачехе: «Мы с ним во многих вещах сходимся»; по прошествии же немногим более месяца после возвращения из поездки в другом послании, одному из родственников, он пишет о возникающем порой непонимании: «…у нас с Димой характеры не очень-то

хорошие — мы часами орем друг на друга, но я все-таки его полюбил…»

Пожалуй, главным различием кузенов были их непохожие интересы. Сергея больше всего привлекает музыкальный театр, и он не жалеет времени на посещение спектаклей, зачастую оставляя Диму в одиночестве любоваться архитектурными памятниками. Еще в Варшаве его приятно поражает разнообразие театральных трупп, что уж говорить о Вене! Буквально в первые дни пребывания в столице Австро-Венгрии он побывал на пяти спектаклях, и тут же, сопровождая рассказ об охватившем его волнении от встречи с настоящим искусством множеством восклицательных знаков, пишет в Пермь Елене Валерьяновне: «Мамочка, не смейся надо мной, что я всем восхищаюсь, право, это всё восхитительно».

Юного путешественника приводит в восторг всё, что несет на себе печать театральности. Если же он чувствует, что искусство излишне приближено к действительности, его интерес сразу же пропадает, уступая место раздражению. Так, например, он с отвращением отзывается как о Берлине — «страшная дыра», так и о местной опере — «сверх ожидания ужасная гадость». Совсем иное дело — Венеция, куда кузены добрались пароходом и где, как пишет Д. Философов, «снимались на гондоле». Здесь возвышенное явно преобладает над реальной жизнью. Торжество прекрасного, замечает Дягилев, было бы абсолютным, если бы не… присутствие людей, которые мешают городу продемонстрировать все его красоты. А их — не счесть! В одном из писем Елене Валерьяновне Сергей пишет, как они с Димой при чудной луне отправились кататься на гондоле: «…тут только я понял, действительно, в какое волшебное царство я попал. Ты ведь меня понимаешь! Тому, кто не был в Венеции, описать невозможно всех ее волшебств…»

Такое возвышенное настроение возникает у Дягилева ночью. Но вот наступает жаркий день, и в душе у него возникает протест: «…замечательно красиво, богато, но удивительно мертво и безжизненно». Поэтому Венеция оставляет у него двойственное впечатление: «…иногда она до того красива, что хоть ложись и умирай, а иногда до того мрачна и вонюча, что хоть вон беги. В общем, это чудный, но несколько тоскливый городок».

Тоску или «русскую хандру» вмиг развеяла увиденная Сергеем на вокзале афиша, извещавшая о том, что на следующий день в городке *Recaoro* состоится концерт, где выступит знаменитый баритон — Антонио Котоньи. Никакие препятствия не могли удержать юного любителя музыки на месте! Его не остановило даже то, что заштатный городок находится в шести

часах езды от Вероны, где они с кузеном пребывали в то время. К тому же Дима вовсе не хотел ехать на концерт, а вместо этого отправился в Милан — осматривать достопримечательности. Ну и бог с ним! Сергей же, как пишет мачехе, «полетел в Recaoro»:

«Приехал я в 4 часа вечера и еле-еле достал билет. Котоньи пел так изумительно хорошо, что я чуть на шею ему не бросился. Я положительно не понимаю, как может человек в 60 лет так чудно петь…

После концерта я поехал сейчас же обратно. Пришлось ехать в горах три часа на лошадях. Я нанял фиакр и отправился, но тут разразилась такая гроза в горах, что я трепетал, как осиновый лист. Господи, какие страсти — гроза высоко в горах! Кое-как добрались до станции, и в 2 часа дня я уже был в Милане. Оказалось, что Дима осмотрел уже Милан и 3 часа тому назад уехал в *Belagio*. Я отправился наскоро посмотреть Милан и погнался за ним вдогонку».

И все же среди метаний тех дней, погони за удовольствиями, которые олицетворяет собой окружающая красота, юный Дягилев всё больше и больше подпадает под очарование и магнетизм Венеции. Незаметно, словно исподволь, она становится для него той точкой отсчета, которая отныне во многом будет определять его бытие. Особенно явственно это проявляется в его письме Елене Валерьяновне от 22 августа 1902 года, когда он опять оказался в этом прекрасном городе. После подробного описания гондол, каналов и других красот вдруг прорывается мысль: он хотел бы именно здесь завершить свой земной путь. Словно актер, который умирает на сцене…

Как подлинный служитель культуры модерна, он пишет: «Ты спрашиваешь меня, люблю ли я Венецию и почему мы сюда приехали? О последнем скажу: не почему. Просто приехали. Ибо нервам здесь уж слишком хорошо и покойно, а жизнь слишком мало похожа на жизнь вообще, да в Венеции, впрочем, и нельзя „жить“ — в ней можно лишь „быть“… ибо никогда не мог понять, к чему здесь магазины, биржи, солдаты! Всё это не всерьез здесь. Существует… вечерний морской воздух… приеду умирать в Венецию… Итак, я убеждаюсь, что окончу дни свои здесь, где некуда торопиться, не надо делать усилий для того, чтобы жить, а это главная наша беда, мы все не просто живем, а страшно стремимся жить, как будто без этих усилий жизнь наша прекратится».

Юный студент, начинающий импресарио, мировая знаменитость — в разные периоды жизни Дягилев приезжал в Венецию. И всегда — с самого первого посещения — он воспринимал этот город как некое театральное представление.

Дома — декорации, люди — актеры. Да и сам он, турист — то ли зритель, то ли лицедей. Наблюдая за солнечными бликами в водах канала Рио Гранде, он приходит к убеждению, что «Бог создал сны и подарил способность мечтать». В одном из писем Елене Валерьяновне ее пасынок продолжает эту мысль: «Отсюда весь мистицизм и вся поэзия. Но есть сказка и наяву. Она не принадлежит „Тысяче и одной ночи“, ибо еще более волшебна по смеси колдовства с явью. Граница эта в Венеции так же заволокнута в туманы, как и очертания дворцов и берегов лагун. Весь яд в Венеции в том и состоит, что реальное, ощутимое соприкасается каждый миг с волшебным таинством, теряет сознание действительности, забывается прошлое… Так вы и знайте — вот уже десять дней, как я не помню, кто я, есть ли у меня в жизни дело, желания, мысли, — всё это осталось там, на земле с людьми, а здесь что-то другое, вечно пребывающее, вечно несуществующее и всегда другое, единственно ценное, единственно свободное состояние духа, ежемгновенно опьяненного и ненасытно ждущего опьянения. Всё это изумительно и опять точно неожиданно и потому странно. Ничего конкретного, всё спокойно, точно и вправду кладбище, а быть может, только там и есть жизнь, где представления путаются и смерть граничит с вдохновением и порывом, как только та ночь хороша, где родятся сны и воплощается невозможность жизни в реальные образы сновидений».

Дальнейший путь братьев пролегал через Швейцарию, которую они «объездили порядочно». Побывали в Женеве, Веве, Лозанне, Люцерне… Осмотрели одну из жемчужин этой горной страны — Rheinfall — Рейнский водопад, который с грохотом сбрасывает огромную массу воды со скалы, обдавая брызгами стоящих поодаль зрителей. Он и сегодня, как во времена Дягилева, привлекает толпы туристов со всего мира.

А потом молодые люди через Базель отправились во Франкфурт. Маршрут оказался «слишком грандиозен», и они изрядно поистратились, поэтому в конце путешествия ездили «крайне скромно, в 3-ем классе, только на дальние расстояния во 2-м». Но в Берлине они все-таки застряли из-за отсутствия средств. Пришлось смирить гордыню и послать домашним просьбу о финансовой помощи. В ожидании ее, вспоминает Д. Философов, «ели раз в день… предпочитая хранить оставшиеся деньги на оперу… Главным образом в Вене, Франкфурте и Берлине».

В начале сентября праздник для Димы и Сергея закончился — они вернулись домой. Наступало время будней. Но что важно — именно с этой поры Дягилев окончательно приобрел столичный

статус: Пермь и Бикбарда отныне остались для него лишь милыми, дорогими сердцу воспоминаниями. В его жизни наступала другая эпоха, связанная прежде всего со стремительным развитием массовых коммуникаций.

Теперь как в столице, так и в провинции почти не осталось места патриархальным отношениям, которые еще недавно царили в родительском доме Дягилева. Новости — по крайней мере общественного порядка — передавались уже не из уст в уста, а в большинстве случаев через печатные органы. Осенью 1890 года среди прочих известий газета «Пермские губернские новости» печатает сообщение о событии, которое моментально подвело черту под прежней беззаботной юношеской жизнью Сергея Дягилева:

«1890 года, октября 9 дня, по определению Пермского окружного суда полковник Павел Павлович Дягилев признан и объявлен несостоятельным должником неторгового звания. Вследствие сего правительственные установления и должностные лица благоволят: 1) Наложить запрещение на недвижимое имущество несостоятельного должника и арест на движимое, буде таковое в их ведомстве находится; 2) Сообщить в Окружной суд о своих требованиях на несостоятельных должников или следующих ему от лиц и мест. Частные же лица имеют объявить окружному суду: 1) О долговых требованиях на несостоятельного должника и о суммах, ему должных, хотя бы и другим сроки к платежу еще не наступили; 2) О имуществе несостоятельного, находящегося у них на сохранении или в закладе и, наоборот, о имуществе, им данным несостоятельным на сохранение или под заклад. Объявление это должно быть сделано, согласно ст. 9 Высочайше утвержденного, 1 июля 1868 года, мнения Государственного совета, о порядке производства дел о несостоятельности в четырехмесячный срок со дня пропечатания последней публикации в Сенатских объявлениях».

Что за наваждение? Ведь еще совсем недавно их дом — «пермские Афины», был «полной чашей», из которой черпали очень многие, и всем, казалось бы, хватало этой благодати. Да и сами хозяева были убеждены: окружающие их люди — друзья, добрые знакомые и уж конечно доброжелатели. Но, как известно, за благодушие и честность приходится порой платить очень высокую цену.

Долгое время в Перми не происходило ничего особенного — жизнь шла своим чередом, по накатанной колее. И вдруг два офицера устроили драку. Это был недопустимый поступок, который не вписывался в кодекс офицерской чести. Павел Павлович Дягилев, который к подобным вопросам относился

весьма щепетильно, промолчать не мог. К тому же он сам, составляя когда-то правила пермского музыкального кружка, в четвертом пункте отметил: «Непозволительные поступки обсуждаются на общем собрании». А драка офицеров — поступок самый что ни на есть непозволительный. Вот Дягилев-старший и попытался обсудить его прилюдно, чтобы вынести виновным общественное порицание. Только у него из этой затеи ничего не вышло: общество хранило молчание. Многие из тех, кто еще недавно были гостями в его доме, лишь пожимали плечами: к чему вся эта шумиха? Гораздо проще обсудить всё дома, по-семейному. Словом, сторонников у Павла Павловича не нашлось. И тогда он, оскорбленный до глубины души, выразил протест по-своему: дерзко заявил, что выходит из Благородного собрания и отказывается от звания его председателя.

А дальше всё происходило как в дурном сне. Отказавшись от почетной должности, старший Дягилев оказался беззащитен перед кредиторами, которые давно с нескрываемым интересом косились на имущество семьи. До поры до времени их поползновения сдерживало общественное положение хозяина богатого дома, но отныне он для них не был опасен. И дельцы, которых не волновала нравственная позиция Павла Павловича, начали штурм. А он с женой от них особенно и не отбивался, всё больше жаловался на судьбу и не озаботился тем, чтобы выстроить линию защиты. Правда, решил съездить в Санкт-Петербург за денежной поддержкой. Но нужную сумму собрать не удалось, и он окончательно понял: над родовым гнездом нависла угроза разорения. Во многом винил себя, и на ум нет-нет да и приходили пушкинские строки из «Евгения Онегина»:

Служив отлично-благородно,
Долгами жил его отец,
Давал три бала ежегодно
И промотался наконец.

Значит, это и о нем? И он — по крайней мере отчасти — заслужил надвигающуюся катастрофу? Тяжелее всего Павлу Павловичу было смотреть на жену. Она-то в чем виновата? Оба вглядываются в свою прошлую жизнь глазами, полными слез. Прощай, любимый дом, прощай, незабвенная Бикбарда! Практически всё имущество пущено с молотка. И в их жизни долго не появится надежного убежища, а такого, какое было здесь, не будет уже никогда. Теперь же у Дягилевых один путь — в столицу. Они понимают, что там их давно уже никто не ждет, поэтому особенно и не спешат, оттягивая отъезд, словно

прощаясь с прошлым. Но оно, как и молодость, ушло безвозвратно…

После несчастья, случившегося с родителями, студенту-первокурснику Сереже Дягилеву приходится брать на себя «взрослые» обязанности — заботу не только о себе, но и о младших братьях. Осенью поступает в военное училище Валентин, и старший брат оказывает ему всяческую поддержку. Через год избирает военную карьеру Юрий, и Сергей опять хлопочет о нем. Пока Павел Павлович и Елена Валерьяновна не вернулись в столицу, они — это хорошо видно по переписке — полностью доверяют старшему сыну. Именно он, еще юноша, становится для них в это трудное время опорой и поддержкой. Сергей следит за успехами братьев в учебе, заботится об их здоровье, питании и конечно же культурном развитии. В дни увольнительных Валентина и Юрия из корпуса Сергей обязательно вручает им билеты в театр. В некотором роде он заменял им родителей. Например, заболевший Юрий написал Елене Валерьяновне после выздоровления, «Сережа действительно за мной ухаживал как мать, миленький он, добренький. При мне находилась и сестра милосердия, и она была тоже очень поражена, как он за мной ухаживал… Ты просишь меня беречься, положись вполне на Сережу. Уж он меня раньше, чем следует, не выпустит. Надейся на Сережу, как на саму себя».

Есть, конечно, в жизни студента-правоведа масса сложностей, прежде всего бытового порядка. Практически каждый год ему приходится искать новую квартиру. Некоторое время он снимает жилье вместе с другом детства, пермяком Михаилом Андреевым. Лишь в 1895 году Дягилев находит пристанище на Литейном проспекте в доме 45, где будет жить целых пять лет. Правда, бытовые трудности скрашивает любимая няня Авдотья Андриановна, которую он «выписал» в Санкт-Петербург в первый же год своей самостоятельной жизни.

Для Сергея Павловича няня — связующее звено с детством, и она будет занимать в его жизни совершенно особое, неизменное место вплоть до самого его отъезда за границу. С одной стороны, она заботится о нем, как о маленьком. В одном из писем родителям Юрий пишет: «…няня говорит, что у Сережи нет рубашек, которые были бы ему впору, что надо рукава сделать на два пальца длиннее, а воротник на строчку выше». Дягилевская «Арина Родионовна» строго следит за тем, чтобы гости Сереженьки всегда были сытно и вкусно накормлены, чтобы у них никогда не кончались чай и варенье. И хотя в помощниках у нее были повар и служанка для уборки квартиры, Авдотья

Андриановна лично следила за сохранением «уюта старопомещичьей усадьбы», который воссоздала для своего любимца в столице. В Санкт-Петербурге она не оставляла своих привычных занятий, о которых Юрий пишет матери: «Нянюшка варенья наварила массу».

Правда, иногда она перебарщивала в своем стремлении сделать всё как можно лучше. В одном из писем Елене Валерьяновне Сергей сообщает с иронией: «…недавно у нас должны были пить чай днем Бенуа, Нувель, Ратьковы (знакомые семьи Дягилевых. — Н. Ч.-М.) и т. д., и нянюшка выдумала их угостить замечательным чаем, который что-то дорого стоит. Мы отправились его покупать и купили 1/4 фунта, про него говорят, что очень ароматичен: когда же его заварили, то он не фиалками пах и оказался страшной гадостью, так что это вышло довольно „приятное“ угощение».

В большинстве подобных случаев всё заканчивалось тихомирно. Но бывало, Сергей с нянюшкой и «подвоевывал». Как пишет он в одном из писем домой, «особенно ее любимый мотив нападок на меня — это из-за братьев. Что у них нет отдельной комнаты, что я экономлю на завтраке, когда они приходят и пр., а между тем на днях, когда они были у нас, по совету няни с Мишей был сервирован следующий завтрак: 1) ветчина, 2) скобленка, 3) омлет с сыром, 4) вареники! Когда я заметил, что подобные завтраки прямо нездоровы, так как, наевшись их, и мы, и дети приходим прямо в животное состояние и по крайней мере три часа после всего этого не можем приняться ни за какую работу, так няня подняла такой шум, что дети неделю голодают, что даже и в праздник их нельзя покормить и пр. Я нынче, впрочем, стал гораздо сдержаннее и не принимаю всё это так близко к сердцу».

Действительно, всерьез расстраиваться из-за подобных мелочей ему было недосуг. Поднявшись около десяти часов, Сергей ехал в университет — все-таки надо было хоть иногда оправдывать звание студента, — но долго в аудиториях не задерживался, вместо занятий отправлялся делать визиты или заезжал в какие-нибудь магазины. В одном из писем мачехе в 1891 году Дягилев описывает свой тогдашний образ жизни: «… или читаю, или пою (чаще всего), или играю в четыре руки. Обедаю дома редко. Два-три раза в неделю у Философовых, раз у Михальцовых (знакомых семьи Дягилевых. — Н. Ч.-М.), редкую субботу пропускаю на Фурштатской… В театре бываю значительно реже прошлогоднего. Относительно тех, кто у меня бывает, скажу, что чаще всего, конечно, бывает Дима, с которым видимся почти каждый день. Затем очень часто бывает Валечка

Нувель. С ним много играем, затем он аккомпанирует мне в пении».

Словом, по мнению молодого человека, он ведет жизнь «самую благоразумную». Отдавая дань западным литературным классикам, в частности, Эмилю Золя, и подчеркивая, что «мы все увлечены Ибсеном», он внимательно изучает и творчество отечественных литераторов: читает их книги, смотрит постановки в театре. В письме Елене Валерьяновне Сергей пишет: «Модный разговор у нас — „Плоды просвещения“[9]. Представь себе, я был два раза, на сцене это так хорошо, что я давно не видел пьесы, которая бы мне так нравилась». В это же время, в первый год жизни в столице, Сергей «ужасно» увлекается художественными выставками: «Теперь у нас 2 выставки. 1 — Репина и Шишкина, 2 — французская. На первой выставке я был очень много раз. Там выставлена, между прочим, новая картина Репина „Запорожцы“. Это верх совершенства».

При внимательном чтении писем юного Дягилева становится ясно: у него появилось еще одно увлечение, связанное с искусством, — пение. Вроде бы оно было и не новое — пел Дягилев, как и его родственники, еще в Перми и Бикбарде. Но тогда он выступал как любитель, не выделяясь особо на семейных музыкальных вечерах. Сейчас же — совершенно иное дело: он не просто уделяет внимание вокалу, а «ужасно занят своим голосом», и вскоре сообщает Елене Валерьяновне, что уже начинает «иметь успех, пока среди товарищей».

На почве любви к музыке Сергей ближе других сходится с Валечкой Нувелем, который становится для него настоящим другом-конфидентом. Молодые люди не только часто играли в четыре руки на рояле, но и посещали вместе концерты, много говорили о музыке. Одна из любимых тем — творчество П. И. Чайковского. Причем Сергей говорил об их общем «боге» отнюдь не отвлеченно, а с некой толикой самодовольства: Петр Ильич был хорошо знаком с его теткой Александрой Валерьяновной Панаевой-Карцевой и довольно часто бывал в ее доме. Романсы знаменитого композитора она исполняла с таким глубоким чувством и душевностью, что он не мог отказать хозяйке в просьбе посидеть за столом после концерта с ее гостями, порой и малознакомыми людьми.

Сережа то и дело пытался попасть в поле зрения Чайковского, но ему так и не удалось добиться внимания композитора. Некоторое сближение произошло в 1893 году, когда Петр Ильич заболел. Как рассказывал впоследствии друзьям Вальтер Федорович Нувель, Сергей жил тогда недалеко от «дяди Пети» и приходил навестить его по нескольку раз в день, а потом с

волнением рассказывал другу о состоянии здоровья больного. Когда же Чайковского не стало, именно Дягилев первым оказался у его смертного ложа и первым принес венок… Горе молодого человека было таким искренним, что некоторые люди по ошибке принимали его за родственника и даже выражали сочувствие.

По-разному приходит к творцу вдохновение. В трагический день 28 октября 1893 года, когда Россия прощалась с Чайковским, в груди у юного его почитателя поднялась какая-то трепетная волна, которая, бывало, захлестывала его во время концертов. Тут же в ушах зазвучала незнакомая мелодия, которая стала откликом на смерть Петра Ильича. Вернувшись домой после его похорон, Сергей, весь в слезах, аккуратно записал ее на нотной бумаге. Вскоре он отправил родным письмо, в котором, рассказав о печальном событии, не преминул сообщить о созданном им музыкальном произведении: «Соната моя положительно, если и несильно, может быть, сделана, но, во всяком случае, пропитана искренностью и верным тоном. Это сплошной минор, и если бы я ее как-нибудь назвал, так вроде следующего — „Смерть Чайковского в частности и смерть всех людей вообще“. Конечно, эта соната не иллюстрирует данной драмы, потому что для иллюстрации ее надо было написать что-нибудь посильнее, но настроение мое, особенно во второй части, написанной в день смерти Чайковского, и в конце первой — именно такое».

Но этот музыкальный опус юного сочинителя оказался последним. Вскоре выяснилось, что отзывы о нем оставляют желать много лучшего. Но Дягилев не был бы тем, кем впоследствии узнал его весь мир, если бы не сделал всё от него зависящее, чтобы прочно связать свое имя с именем своего кумира. Тогда, в 1893 году, ему это не удалось, но зато позже, когда сам он стал живой легендой… Словом, в одном из номеров еженедельника «Театр» за 1912 год появилась заметка:

«Рассказывают любопытный анекдот, относящийся к первому представлению „Пиковой дамы“ Чайковского. Когда кончился спектакль, автор, вынесший впечатление, что опера не понравилась, отправился бродить по улицам города, вспоминая разные дефекты. Настроение у него было самое угнетенное.

Вдруг в ночной тишине он слышит стройные мужские голоса, поющие арию из его новой оперы. „Уж вечер… Облаков померкли края…“ — ни одной фальшивой ноты, ни одной ошибки. Быстро обернувшись, Чайковский увидел трех изящных молодых людей в студенческих куртках. Автор „Пиковой дамы“ поспешил представиться им и поинтересовался узнать, как они могли так быстро запомнить партию.

Молодые люди в свою очередь представились. Один оказался

Дягилевым, другой — Александром Бенуа, третий — Д. А. Фирсовым (по всей видимости, корреспондент имел в виду Д. В. Философова. — Н. Ч.-М.). С тех пор между всеми четырьмя завязалось тесное знакомство, которое не прекращалось до самой кончины Петра Ильича».

Можно ли верить в правдивость подобного рассказа? Расстроенный автор бродит по ночному городу и вдруг встречает сразу трех почитателей своего таланта! Часто ли бывают такие совпадения в жизни? К тому же из трех упомянутых журналистом молодых людей в действительности петь умел лишь Дягилев. Если бы дело происходило в теплое время года, он, возможно, и запел бы, но сырой и неуютной ноябрьской петербургской ночью, когда легко простудиться, — вряд ли. Так что здесь напрашивается вывод: Сергей Павлович, который действительно очень любил и уважал Чайковского, во что бы то ни стало хотел быть рядом с ним. Вот и сочинил красивую легенду, выдав желаемое за действительное. Тем более что подобные трансформации случались с ним не раз.

Но время былей и небылиц наступит позже. Пока же двадцатилетний юноша хочет утвердиться на музыкальном поприще и усердно занимается теорией музыки и композицией у профессора Санкт-Петербургской консерватории, композитора и музыковеда Николая Александровича Соколова. И всё же ему хочется большего, потому что о своем музыкальном таланте Сергей очень высокого мнения. Признать его должен — ни много ни мало — сам Н. А. Римский-Корсаков. Его мнение — самое важное! 22 сентября 1894 года Сергей отправился прямиком домой к знаменитому композитору.

Молодой человек надеялся на похвалу, поощрение, добрые напутствия. Но его ожидания не оправдались. И хотя свидетелей разговора не было, Дягилев, рассказывая о нем друзьям, вынужден был признать: он получил от Николая Андреевича отнюдь не лестный отзыв о своем музыкальном даровании. Правда, великий музыкант, не желая обидеть юношу, смягчил его советом учиться.

Но не таков этот упрямый посетитель, чтобы с благодарностью внять словам знаменитого музыканта и умудренного опытом человека. Он обиделся, да еще как! Прижав одной рукой к груди толстую папку, в которой хранил свои нотные записи, другой он с шумом распахнул двери кабинета композитора. Вылетев в коридор, Сергей в сердцах прокричал удивительную по самонадеянности фразу (здесь уже появляется свидетель — лакей хозяина дома): «Будущее покажет, кого из нас история будет считать более великим!»

Вскоре Дягилев решил продемонстрировать свое певческое искусство и талант композитора перед друзьями. Собрав дома гостей, он выступил вместе со своей теткой А. В. Панаевой-Карцевой в сцене у фонтана из сочиненной им оперы «Борис Годунов», в которой явно чувствовалось влияние музыки М. П. Мусоргского. Сергей исполнял партию Дмитрия Самозванца, а Анна Валерьяновна — Марины. Но и тут он потерпел фиаско. Видимо, удар по самолюбию был настолько силен, что Дягилев после этого случая окончательно отказался от мысли стать композитором. Правда, он записался в Императорское музыкальное общество, надеясь впоследствии влиять на его деятельность. Но из этой затеи так ничего и не вышло. И тогда Сергей, последовав совету друзей, стал всё чаще обращаться к живописи…

В период так называемой студенческой жизни он прежде всего пытался найти свое предназначение. Правда, порой окружающим казалось, что Сергей отклоняется от главной цели, разбрасывается и конечно же не уделяет должного внимания учебе. Некоторые его знакомые и родственники были настроены и вовсе скептически: вряд ли из него получится что-то путное!

Сам молодой человек тоже порой испытывает сомнения — правильно ли он поступает? И всё же пишет мачехе, стараясь ее успокоить, что есть в его жизни место и учебе: «…Во-первых, на лекции хожу уже две недели. Очень интересны, так что не только не пропускаю, но даже хожу и на необязательные. Может быть, это на первых порах только, но, впрочем, думаю так и продолжать. Вообще мне университет нравится… Я решил так: университет посещать аккуратно, слушать там внимательно, комнату свою устроить совсем не роскошно, а только так, чтобы можно было жить в ней, много денег на нее не тратить, после университета приходить играть или читать, или по необходимости делать визиты, обедать у кого-нибудь из своих…»

И все-таки — словом ли, фразой — он обязательно обмолвится, что занятия в университете — не главное в его жизни, куда важнее посещать театры, быть зрителем. Оказывается, даже деньги ему нужны, прежде всего чтобы «тратить на оперу и концерты»: «Абонируюсь на концертные вечера и в итальянскую оперу. Только что получу деньги, абонируюсь на симфонические». И тут же, словно оправдываясь, Сергей уточняет: «Ты не думай, мама, что я уж совсем пустым сделался, всё о Патти[10] да об опере пишу, но всё это так интересно, что я просто постоянно во сне это даже вижу!» Отец Елены Валерьяновны, В. А. Панаев, был владельцем так называемого Панаевского театра, и уж тут-то Сергей, конечно,

состоял в числе первых зрителей: «На днях открывается итальянская опера в дедушкином театре. Вообрази, до чего занят буду».

Можно смело сказать, что в первой половине жизни Дягилева Елена Валерьяновна была самым близким и любимым для него человеком. Именно она, как никто другой, понимала и поддерживала его. Но судьба подарила Сергею мимолетную встречу еще с одним человеком, который оказал на него очень большое влияние, и, главное, разговор у них шел «на одном языке». В январе 1892 года в Москве, куда Дягилев отправился вместе с Димой Философовым, их собеседником оказался не кто иной, как Лев Николаевич Толстой.

Направляясь в дом писателя в Хамовниках, молодые люди вряд ли рассчитывали на долгую беседу, понимая, что подобных визитеров там бывает множество. Они хотели получить автограф на портрете. Но признаться в этом показалось как-то неловко, и Сергей с Димой решили явиться к Льву Николаевичу, который придавал большое значение своей общественной миссии, с пожертвованиями для голодающих крестьян. Дело в том, что летом 1891 года огромные районы Центральной России охватила засуха и Толстой был одним из первых, кто стал собирать пожертвования, организовывал для нуждающихся бесплатные столовые.

Но в доме Толстых произошло «невероятное»: великий старец, почувствовав симпатию к двум юношам, завел с ними долгий разговор. И он оказался таким интересным, откровенным, что гости на какое-то время даже забыли о цели своего визита. Вот как Сергей начинает рассказ об этой беседе в письме Елене Валерьяновне:

«Поздоровавшись с нами, он обратился к нам с вопросом: „Чем могу служить?“ — Я, путаясь, отвечал приготовленную фразу: „Вот, Лев Николаевич, мы, петербургские студенты, хотели послать вам наши посильные пожертвования, но, узнав, что вы в Москве, решили передать их вам лично“.

Толстой. Очень приятно; как же это вы сюда попали?

Тут Дима решился позволить себе маленькую ложь; как-то ужасно неловко было сознаться, что мы в такое время приехали в Москву просто повеселиться. Поэтому он отвечал:

Дима. Мы здесь по делу.

Толстой. Ах, от университета…

Дима. Нет, меня отец послал».

Узнав от юных посетителей, где они учатся, Лев Николаевич вынес вердикт: «Ну, значит, ничего не делаете?» Молодые люди вынуждены были признаться, что это, в сущности, правда. Как ни

странно, нареканий не последовало; напротив, Толстой сказал буквально следующее: «…преподавание в университете, по-моему, совершенно бесполезно, ну да это, впрочем, ведь мое личное мнение». Но, как оказалось, мысль великого писателя таила некий подтекст. Он объяснил своим собеседникам: «Этот маленький отдых очень полезен, когда человек не знает, к какому пути примкнуть, не имеет своих убеждений, да их в молодости и не может быть, — это дает ему время одуматься. Я вот и сыну своему сказал, когда он хотел бросать университет, чтоб он этого не делал».

Расспрашивая молодых людей об их семьях, привязанностях, Лев Николаевич, словно ненароком, завел разговор о тщеславии и подчеркнул, что оно не противоречит возможности делать добрые дела. Эта тема была близка кузенам, но сами они ни за что не решились бы поднять ее в разговоре с Толстым. А Лев Николаевич, словно догадавшись об их сомнениях, говорит: «Да что же тщеславие? Мне кажется, всякий, делая доброе дело, испытывает это чувство… Я хоть по себе сужу. Очень трудно разграничивать, где кончаются добрые побуждения. Вот я, например, теперь нахожусь в самом неприятном положении. Со всех сторон я получаю письма, благодарности и похвалы; такая, право, масса соблазнов. Поэтому я считаю истинно добрым делом то, за которое ругают, да это еще и в Евангелии сказано…»

Наконец, когда разговор подошел к логическому концу, молодые люди вспомнили о поводе для своего визита. И хотя теперь он кажется им чуть ли не анекдотичным, оба кладут на стол деньги. Сергей пишет:

«Толстой взял, пересчитал деньги и сказал с доброй улыбкой:

Т. Благодарствуйте. Собственно, это жена принимает пожертвования.

Д. и Я. Ах, извините, пожалуйста.

Т. Да нет, нет, ничего, я их ей передам.

(Мы стали прощаться.)

Т. Посидите, посидите. Куда вы спешите? Я очень рад с вами познакомиться.

(Мы с удовольствием сели)».

Братья распрощались с Толстым «горячими выражениями благодарности». Молодые люди были потрясены: они увидели перед собой великого человека, у которого слова и действия были едины. От «чудных, добрых, правдивых глаз» Льва Николаевича, казалось, исходил свет. В них, как и во всем облике писателя, отмечает Сергей, была видна правда: «Что меня в нем особенно поразило — это соединение крестьянского рабочего костюма с какой-то джентльменскою манерою держаться и говорить. Ничто

в его фигуре, ни в его одежде, ни в голосе, ни в манерах, ни в разговорах не шокировало ни в малейшей детали. Вся его трогательная фигура была воплощением оригинальной правды и натуральности. Говорил он басом и не тихо. Во время разговора смотрел прямо в глаза тому, с кем говорил».

Для обоих кузенов встреча с Толстым стала знаковой, во многом помогла понять самих себя. Только это осознание пришло не сразу, не вдруг. Ведь оба они — люди другого, нежели великий писатель, поколения. Склонность различать главное и второстепенное, присущая предшественникам, вызывала у них неприятие. Недаром Сергей Павлович Дягилев впоследствии станет одним из ярых противников «чистоты жанра» в искусстве. И все-таки воспоминание о беседе с Толстым останется у него в душе навсегда. В цитированном письме он пытается — с долей лукавства — узнать у Елены Валерьяновны, какое впечатление произвел на нее его рассказ. Быть рядом с великим человеком, беседовать с ним — это ли не счастье, которое возвышает юношу в собственных глазах?

…Дягилев чувствовал, что товарищи по кружку «почетных вольных общников» относятся к нему несколько свысока и терпят только как двоюродного брата Димы Философова. Почему? Общее мнение как-то выразил Шура Бенуа: за «склонность к фатовству и гусарству». Конечно, сказано это было не прямо, а намеком. И всё же Сергей понимал: ему необходимо, причем в кратчайшие сроки, достигнуть интеллектуального уровня основного состава этого сообщества.

Весной 1895 года он отправляется в поездку по странам Европы. Бенуа, которого сам Дягилев выбрал наставником в области искусства, снабдил его рекомендательными письмами к художникам мюнхенской группы. Первая остановка — в Берлине. Здесь Сергей вступает в пространные дискуссии в студиях немецких художников, в итоге приобретает картины Франца Ленбаха. Затем — Италия, преклонение перед Флоренцией и окончательная, бесповоротная влюбленность в Венецию. Итог посещения этих двух прекрасных городов — опустошение антикварных лавок. Недавно унаследованное им по достижении совершеннолетия скромное состояние матери тает на глазах, но приобретения делают молодого человека счастливым, и на такие житейские «мелочи» он попросту не обращает внимания. В Дьепе Дягилев знакомится с художниками Жаком Эмилем Бланшем и Обри Винсентом Бердслеем. Новые впечатления впитывает жадно, страстно и вскоре пишет Бенуа, что уже осмотрел 24 музея и побывал в ателье у четырнадцати художников.

Юный путешественник отнюдь не страдает излишней

скромностью. Напротив, для всех своих новых знакомых Дягилев становится воплощением «настоящего русского барина». Как вспоминал впоследствии Александр Бенуа, его друг «останавливался в лучших отелях, ездил по городу в закрытом экипаже, элегантно одевался, ходил с моноклем, который ему не нужен, и никогда не расставался с цилиндром». Кроме того, покупку картин он отмечал замечательными обедами в ресторанах — причем не в одиночестве, с целью экономии, а в кругу новых друзей и единомышленников. Немудрено, что наследства ему хватило всего на три года.

В Санкт-Петербург Дягилев вернулся с рядом произведений Ханса фон Бартельса, Макса Либермана, Адольфа фон Менцеля, Йозефа Израэльса и других художников, выбравших новые направления в своем творчестве. Главным же, пусть и незримым, итогом поездки стало для Сергея самовоспитание утонченного художественного вкуса. Это сразу же почувствовали все члены кружка и стали относиться к нему как к равному. Уже в конце года, зимой, они всё чаще собираются не у Бенуа, а в квартире Сережи Дягилева на Литейном проспекте. Как-то незаметно она превратилась в настоящий салон. Комнаты были обставлены старинной итальянской мебелью, приобретенной во время поездки по европейским странам, на стенах со вкусом развешаны картины Обри Винсента Бердслея, Джеймса Уистлера, Анри де Тулуз-Лотрека… Постепенно к ним прибавлялись всё новые работы иностранных и русских художников. В проходной комнате возвышался стол, заваленный книжно-художественными новинками. Любому человеку, оказавшемуся здесь, буквально с первых минут становилось ясно: хозяин квартиры и его товарищи не просто обсуждают современное искусство, а вырабатывают новый взгляд на него. Мнения высказываются разные, порой противоречивые. Но ведь именно в спорах, как известно, рождается истина!

Зачастую Дягилева, до хрипоты дискутировавшего, бескомпромиссно отстаивавшего свою точку зрения, друзья ругали, называли диктатором. Но потом приходило осознание того, что именно он, как никто другой, умел всех организовать, сплотить, причем с пользой для общего дела. И в конце концов, хоть и поворчав, выразив недовольство поведением Сергея, все подчинялись ему беспрекословно. Несколько позже «общники» поняли, что лишь благодаря энергии их лидера кружок не распался, как многие другие молодежные объединения, а превратился из забавы в серьезное дело.

…Восьмого января 1896 года в столичном издании «Новости и биржевая газета» появляется первая публикация Сергея

Дягилева — статья «Акварельная выставка». А через несколько месяцев, летом, он закончил, наконец, университет, одолев четырехгодичный курс за шесть лет. Юристом так и не стал, но стоит ли жалеть об этом? Предназначение этого человека было совершенно иным. И сейчас он стоял на пороге своей звездной судьбы, которую выдающийся деятель балетного искусства Серж Лифарь спустя годы назовет творческим подвигом, «открывшим миру новые земли Красоты».

Глава четвертая «...Я ВИЖУ БУДУЩЕЕ ЧЕРЕЗ УВЕЛИЧИТЕЛЬНОЕ СТЕКЛО»

Время сомнений, мучительных поисков своего пути подходило к концу. Казалось бы, еще совсем недавно, в 1895 году, Сергей принимал участие в каких-то не отвечающих его душевному складу проектах, весьма далеких от искусства. В одном из писем в Пермь Елене Валерьяновне он с некоторой долей хвастовства сообщает о своей роли в открытии электрического завода: «Если до Вашего укромного уголка когда-нибудь дойдет, что есть-де такой „Санкт-Петербургский завод“, то пусть твой вещун подскажет тебе, что одним из трех устроителей его является умная голова, почти тобою рожденная».

Казалось бы, при чем тут промышленное предприятие? Чушь какая-то! Ан нет! Вырученные дивиденды молодой человек пускает на свое первое удачное «дело» — открытую в начале 1897 года в музее училища барона А. Л. Штиглица[11] выставку английских и немецких акварелистов. Объясняя «географический» и жанровый выбор своего друга, Александр Бенуа писал в 1924 году: «Теперь может показаться странным, что Дягилев начал с англичан, немцев и скандинавов да вдобавок уделил столько внимания специалистам по акварели, иначе говоря, мастерам скорее второстепенным и склонным к манерности. Но это объясняется целым рядом причин и главным образом нашей общей незрелостью. Нас инстинктивно тянуло уйти от отсталости российской художественной жизни, избавиться от нашего провинциализма и приблизиться к культурному Западу, к чисто художественным исканиям иностранных школ, подальше от литературщины, от тенденциозности передвижников, подальше от беспомощного дилетантизма квазиноваторов, подальше от нашего упадочного академизма. Но мы не были достаточно подготовлены, чтобы за рубежом сразу найти то, что там было особенно ценного, и сосредоточить наше внимание на этом только».

С одной стороны, масштаб первой выставки Дягилева следует признать весьма скромным, но с другой — она была блестяще организована. Ведь главная цель начинающего импресарио — познакомить российскую публику с современным западным искусством, с такими знаменитыми в ту пору художниками, как Артур Мелвилл, Ханс фон Бартельс, Адольф фон Менцель, Франц фон Ленбах, — была достигнута. И он, опьяненный успехом, обещает себе и друзьям не останавливаться на достигнутом, а

двигаться в этом направлении. Планов — громадье! Свою программу Дягилев выразил пророческими словами: «Я хочу выхолить русскую живопись, вычистить ее и, главное, поднести ее Западу, возвеличить ее на Западе, а если это еще рано, так пусть процветают крыловские лебедь, щука и рак».

Летом того же 1897 года Дягилев начинает готовить свою вторую, скандинавскую, выставку, которая, как предполагалось изначально, должна была открыться в залах столичного Общества поощрения художеств. И что удивительно, с первых же шагов этот молодой человек чувствует себя хозяином положения, его уверенность в собственных силах, похоже, не знает границ. А ведь он еще не осуществил ни одного по-настоящему крупного проекта! Что ж, удача часто любит именно таких людей — дерзких, самоуверенных. Обратим внимание на тон письма Дягилева вице-председателю Общества поощрения художеств И. П. Балашову:

«По поводу предложения г-на секретаря Общества поощрения художеств устроить в течение будущего зимнего сезона выставку скандинавских художников имею честь уведомить Вас, что я согласен взять на себя устройство означенной выставки при следующих условиях: I. Всю художественную часть выставки (выбор художников и картин и размещение последних на выставке) я прошу предоставить исключительно мне. II. Хозяйственную сторону предприятия прошу изъять из моего ведения. III. Общество прошу облегчить организацию выставки, войдя с ходатайством к шведско-норвежскому и датскому правительствам об оказании мне содействия. IV. Издержки по поездке в размере 500 руб. прошу принять на счет Общества и желаю получить их авансом из сумм Общества.

Сообщая о вышеизложенном, покорнейше прошу Вас, милостивый государь, не отказать уведомить меня, найдет ли Совет возможным согласиться на поставленные мною условия».

Как ни странно, совет согласился с требованиями 25-летнего импресарио. В начале июня Сергей Дягилев отправляется в Финляндию, Швецию, Норвегию и Данию, чтобы встретиться с художниками, найти единомышленников и картины для будущей выставки.

Его новые знакомые — люди широких взглядов. Гармонию жизни они видят в разнообразии ее проявлений. Возможно, этому способствует окружающая природа, ведь они занимаются физическим трудом, с удовольствием участвуют в крестьянском празднике и тут же создают удивительные произведения искусства. Всё это для них едино.

Свои впечатления о поездке, обогатившей его духовно,

молодой человек подробно выразил в большой — более двадцати страниц — статье «Современные скандинавские художники», опубликованной в одиннадцатом номере журнала «Северный вестник» за 1897 год. Этот труд очень важен для понимания устремлений Дягилева той поры. Он пишет о других людях, но повествует о том человеческом типе, к которому принадлежит сам. Недаром в его рассказе о посещении шведского художника Андреаса Цорна то и дело прорывается личная интонация:

«Мне пришлось как-то прожить несколько дней у него в деревне. Мне было невыразимо странно видеть Цорна у себя дома, в неожиданной для меня обстановке, после всего ослепительного блеска, в котором я видел его в парижских салонах, в гостиных Лондона или в галерее портретов великих художников во флорентийской Уффици. Цорн собственноручно доканчивал постройку своей виллы, следил за вбиванием каждого гвоздя, делал рисунки для каждой двери. И длинными кистями проходил декорации на огромных ширмах в своем ателье. Уже вечерело, когда один из родственников художника, крестьянин той же деревни, подвез меня в широкой коляске к подъезду виллы. Меня ждали…

Цорн снял свой обычный крестьянский костюм из простого темного сукна и был одет в элегантное английское платье. Проведя меня через большую столовую, отделанную сверху донизу крестьянскими картинами, полками со старым шведским стеклом, с елками по углам и огромной печью-камином, Цорн ввел меня в комнату для гостей, где я сразу почувствовал себя переселенным в Англию с изящным в духе Уолтера Крейна[12] интерьером и тонкой мебелью а-ля Либерти[13]. Всё было грациозно, элегантно отделано, и на всём лежал отпечаток уютного деревенского дома. После обеда хозяева предложили мне, так как было воскресенье, пойти посмотреть на деревенскиетанцы на берегу озера… Оживление царило повсюду, и несколько десятков пар, обнявшись за талию, танцевали нечто среднее между вальсом и полькой. Не успели мы близко подойти к танцующим, как я утерял Цорна из вида и только через несколько минут рассмотрел его среди кружащихся пар… на другой день Цорн показывал мне своих Рембран<д>тов и Риберу[14], которые висят у него в мастерской… И тут же быстрым переходом он предложил мне сделать с ним прогулку на парусной лодке…»

Действительно, Дягилев во многом сродни Цорну. Как этот скандинавский художник и его друзья, он многократно соединял в своем облике «высокое» и «низкое» — «манеры джентльмена» и «крестьянский костюм». Многочисленные обязанности по

организации и проведению как самых первых, так и последующих выставок импресарио выполнял лично. Конечно, у него были помощники, и чем дальше, тем больше. Но именно он с самого начала стал тем стержнем, доминантой, на которой всё держалось. Он не только встречал во фраке гостей, но и подбирал картины для выставок, руководил их развеской, работой гардероба, продажей билетов и каталогов, размещением рекламы в газетах… Обо всём этом красноречиво говорят многочисленные документы, сохранившиеся в архивах. Они, как подводная часть айсберга, свидетельствуют о черновой работе, скрытой от глаз публики. Чего, например, стоит лишь одна смета, в которой организатор выставки старается оценить труды каждого из своих помощников, учесть самые мелкие расходы: «На чай артельному артельщику — 27 рублей; посыльный — 10 рублей; папка и бумажные буквы — 50 копеек; за номера и картины — 8 рублей; жалованье помощнику заведующего выставкой — 15 рублей; газеты, разосланные художникам — 4 р. 65 коп.».

А ведь люди, окружавшие его, зачастую понятия не имели, кто этот требовательный, вникающий во все мелочи, уверенный в себе господин. Иногда они даже путали его фамилию: то назовут в расписке Дягелевым, а то и вовсе Дяйгилевым. Но он не обижался, просто не обращал на такие мелочи внимания и работал с теми, кто по воле случая оказывался рядом, чтобы претворить свою мечту в жизнь.

Зато он буквально негодовал, если кто-то считал его провинциальным простаком. Нет, он был отнюдь не прост и всячески старался подчеркнуть многогранность своей личности. В письме В. В. Розанову от 29 ноября 1901 года Дягилев с удовлетворением писал: «С легкой руки З. Н. Мережковской[15] я попал в разряд людей „действия“, в то время как все вы — люди „созерцания“. Этот эпитет, данный мне с легкой дозой покровительства, я ношу без стыда: и такие, быть может, нужны. Но, понятно, что, помня всегда за собой пресловутую „энергию“ и „мощь“… я боялся и боюсь идти к людям „созерцания“ и лишь издали смотрю на них, всё же чувствуя с ними общение, которое никогда не разорвут никакие эпитеты».

Правда, не все воспринимали однозначно эту сложность молодого человека. Некоторых она попросту отпугивала. Вот каким увидел постоянно меняющегося Дягилева Андрей Белый: «Дивился изыску я, помесь нахала с шармером[16], лакея с министром; сердечком, по Сомову, сложены губы; вдруг — дерг, передерг, остывание: черт подери — Каракалла[17] какая-то, если не Иезавель[18] нарумяненная… маститый закид серебристого кока, скользящие, как в менуэте, шажочки, с шарком бесшумным

ботиночек, лаковых. Что за жилет! Что за вязь и прокол изощренного галстука! Что за ослепительный, как алебастр, еле видный манжет! Вид скотины, утонченной кистью К. Сомова, коль не артиста, прощупывателя через кожу сегодняшних вкусов, и завтрашних, и послезавтрашних, чтобы в любую минуту, кастрировав собственный сегодняшний вкус, предстать в собственном завтрашнем!»

Дягилев действительно бывал очень разным. Пройдет какое-то время, изменится обстановка — и его не узнать. Вспомним письмо И. П. Балашову, в котором он диктует условия, на которых готов организовать выставку скандинавских художников. Но вот во время поездки импресарио по Скандинавии произошел какой-то неприятный инцидент, и вице-председатель Общества поощрения художеств получает от посольского чиновника письмо следующего содержания: «Считаю обязанностью… принять во внимание, что г. Дягилев… явился в Стокгольм в качестве делегата Императорского общества поощрения художеств, что ему было оказано здесь доверие не как частному лицу, а как представителю общества, находящегося под высочайшим покровительством. Ввиду этого обстоятельства <последовали> крайне нелестные для русского уха комментарии, к которым дает повод г. Дягилев, отказавшись от окончательных расчетов с лицами, отказавшими ему в доверии…»

Как же реагирует импресарио, узнав о столь неприятной для него депеше? 7 октября 1898 года он пишет два письма в совет Императорского общества поощрения художеств. «…Из письма ко мне И. П. Балашова от 2 сентября, — сообщает Дягилев в первом послании, — я усматриваю, что в Обществе поощрения художеств существует мнение, что благодаря моим распоряжениям при устройстве в октябре 1897 года выставки скандинавских художников Обществом произведены излишние расходы… При сем прилагаю пятьсот (500) рублей, полученных мною от Общества в виде гонорара, который при такой постановке дела я считаю необходимым вернуть Обществу».

Во втором же письме он пытается внести ясность. Для него самое главное в данном случае — сохранение не денег, а достоинства: «Усматривая из бумаги, полученной мною от Общества поощрения художеств от 21 сентября за № 138, что с меня удержаны Обществом 183 рубля, которые, как видно из приложенного отчета по скандинавской выставке, составляют убыток Общества от устроенной выставки, я спешу заявить, что считаю задержание неправильным, так как я вовсе не имел в виду платить убыток Общества от означенной выставки… а желал возместить расходы, которые благодаря моим распоряжениям

представляются Правлению общества излишне взятыми с него или преувеличенными…»

Тон Дягилева — повелительный в начале письма и просительный в конце — свидетельствует о сложной, подчас с перехлестами, натуре. В ней соседствуют, казалось бы, взаимоисключающие черты: коммерческая жилка и устремленность к высоким идеалам. Это странный, редко встречающийся человеческий тип. Но если бы такие люди не появлялись в обществе, наша жизнь была бы намного беднее духовно. Если же вернуться к скандинавской выставке, то Дягилев добился участия в ней, наряду с другими живописцами, признанных в то время в Европе и России мастеров А. Цорна и Ф. Таулова. Это, конечно, способствовало успеху мероприятия да и утверждению авторитета самого его устроителя. А он, совсем еще молодой, ставил перед собой новые грандиозные задачи — и с блеском решал их.

Со временем группа «почетных вольных обшников», лидером которой после отъезда Александра Бенуа в Париж по праву считался Сергей Дягилев, пополнилась несколькими новыми членами. В нее вошли племянник А. Бенуа художник Евгений Лансере, французский атташе по вопросам культуры Шарль Бирле, который восхищался творчеством П. Гогена, Ж. П. Сёра и В. ван Гога, а также поклонник искусства В. Бердслея Альфред Нурок. Для членов группы пришло время определиться. К этому призывали прежде всего Дягилев и Философов: «…теперь настал наилучший момент для того, чтобы объединиться и как сплоченное целое занять место в жизни европейского искусства». Свое кредо Сергей высказал в одном из писем Александру Бенуа: «…я учреждаю свое новое передовое общество. Первый год по постановлению бывшего у меня собрания молодых художников выставка будет устроена от моего личного имени, причем не только каждый художник, но каждая картина будет отобрана мною. Затем будет образовано общество, которое будет работать дальше. Выставка предполагается у Штиглица от 15 января до 15 февраля 1898 года. Ты, конечно, понимаешь, кто входит в состав общества: петербургская молодежь, москвичи, которые страшно ухватились за мою мысль, финляндцы (они ведь тоже русские), а затем кое-кто из русских за границей: Александр Бенуа, Якунчикова, Федор Боткин».

Но это предложение неожиданно для Сергея и Дмитрия встретило оппозицию, исходившую от Льва Бакста и Валентина Серова, которые выступили против создания оформленной группы — по крайней мере, до тех пор, пока задуманная Дягилевым выставка «русских и финляндских художников» не

покажет реальных возможностей ее участников и организатора. Возражения их имели разную природу. Левушку, в те годы бедствовавшего, тревожила материальная сторона дела: ему вовсе не хотелось рисковать своими небольшими средствами. Серов же не был уверен, что создаваемое друзьями общество действительно станет передовым. Причины для колебаний у него были: буквально на глазах даже такие люди, как передвижники, всё глубже опускались в «трясину кастовости и официальщины». Поэтому он решил покалишь поддержать начинание петербургских энтузиастов своим участием, а потом видно будет…

Дягилев, узнав о сомнениях Бакста и Серова, ругался так, что его друзья вспоминали об этом очень долго. Александр Бенуа в мемуарах, вышедших в свет спустя годы, приводя письмо Сергея, повествующее о неприятном для него инциденте, некоторые слова заменяет многоточиями. Да, первый раунд остался за Валентином Серовым. Его условия пришлось принять, потому что именно он мог стать знаменем всей группы — очень уж велик был его авторитет в художественных кругах как живописца и человека.

Но дело, конечно, не только в Серове. Идея о «новом передовом обществе» во многом провалилась тогда и из-за косности «друзей», их нежелания взять на себя ответственность. Это дало повод Дягилеву написать впоследствии А. Бенуа очень горькие строки: «…я с русскими художниками дела никакого не могу иметь… Я имел дело с французскими, немецкими, английскими, шотландскими, голландскими, скандинавскими художниками и никогда не встречал таких затруднений, как с нашими доморощенными. В этот раз ты и Бакст не избежали участи того, что называется, насолить мне. Бакст со свойственным ему… расчетом настоял на том, что (как ты узришь из официального письма) на первый год общество не основывается и я собственной персоной, собственными деньгами и собственным п*о*том устраиваю выставку русской молодежи. Бакста очень поддержал Серов, но с другой точки зрения, Серову до смерти надоела канцелярщина и он в принципе ненавидит всякие общества… Я чувствую, что ты ничего не понимаешь, но я, право, не в состоянии, сидя в болоте, писать о болоте. Словом, меня все… злят. Чувства ширины и благородства ни у кого нет. Каждый путает свой карман со своими художественными принципами. Все трусы и руготня…»

У Дягилева действительно были серьезные причины для претензий в адрес некоторых своих товарищей. Бенуа, например, уехал в Париж, бросив на произвол судьбы начатое общими

усилиями дело, и организовал там нечто вроде филиала петербургского общества. Под его руководством работали — то приезжая в Россию, то опять возвращаясь в Париж — Константин Сомов, Лев Бакст, Евгений Лансере, Анна Остроумова. Все они в ту пору были увлечены «стильностью» и «настроением». Подолгу бродили по Лувру, уединялись в тиши библиотек, изучали там старинные издания, выискивали раритеты в букинистических лавках на берегах Сены… Рассматривали иллюстрации, заставки, старинные шрифты, старались, творчески переработав всё это великолепие, создать свой, неповторимый стиль. Одним словом, эти молодые, талантливые люди всерьез готовились к художественной деятельности, которой и были намерены посвятить себя. Их привлекала жизнь в Европе, и на то были основания: многие выдающиеся художники-современники творили именно там, у них можно было учиться, дискутировать с ними, свободно выражать свое творческое «я». Дело, конечно, очень хорошее, но Сергей в этой ситуации надолго лишился помощи многих соратников.

Для Бенуа же Париж был привлекателен еще и тем, что там жила известная меценатка и любительница искусства княгиня Мария Клавдиевна Тенишева. Природа щедро одарила эту женщину — как величавой внешностью, так и многочисленными талантами. Она обладала красивым меццо-сопрано, восхищавшим многих из тех, кто слушал ее на концертах, склонностью к художественному творчеству, выражавшейся прежде всего в чудесных эмалях, и литературными способностями, благодаря которым оставила интереснейшие мемуары. Но самым главным талантом княгини было непреходящее стремление вкладывать свои средства, энергию, знания, душу в развитие культуры. Благодаря ее стараниям имение Талашкино близ Смоленска превращается в центр художественной жизни, подобный прославленному Абрамцеву под Москвой. Мария Клавдиевна открыла ремесленное училище и шесть школ недалеко от Брянска, в Бежице, сельскохозяйственное училище во Фленове рядом с Талашкином, художественную школу в Смоленске… Позже она напишет в мемуарах об устремлениях своей молодости: «Я хотела бы быть очень богатой, для того чтобы создать что-нибудь для пользы человечества. Мне кажется, я дала бы свои средства на крупное дело по образованию народа, создала бы что-нибудь полезное, прочное…»

Трудно сказать, что было для нее самым важным: забота об образовании крестьянских детей, создание художественных студий или же коллекционирование. Причем последнее стало для Тенишевой, в отличие от других известных собирателей

произведений искусства, не просто страстью, а осознанной многолетней деятельностью, направленной на благо людей. Ведь она приобретала художественные ценности не для того, чтобы единолично обладать ими, а с единственной целью — пожертвовать.

Но при этом княгиня вовсе не претендовала на роль профессионального коллекционера; напротив, она обращалась за помощью к авторитетным специалистам. Одним из них и был молодой искусствовед А. Бенуа — автор русского раздела многотомной «Истории живописи XIX века» Рихарда Мутера. Тенишева безгранично доверяла Александру Николаевичу и пригласила его стать хранителем своей коллекции. И, надо сказать, доверие княгини было вполне оправданно. По признанию художника Игоря Грабаря, эта работа «была целым откровением для русского общества конца 90-х годов и, прежде всего, для русских художников. Отдельные суждения и приговоры Бенуа были сразу приняты и оценены всеми, сохранившись незыблемыми…».

Дягилев же оставался на родине, которой хотел послужить, как и его любимый кузен Дима Философов, и многие друзья. Одним из главных средств такого служения молодые люди считали сближение и объединение русского искусства с общеевропейским, а точнее с общемировым. Но в те годы у начинающего импресарио не было еще возможностей привлечь к сотрудничеству европейских художников. Вот и решил он пока остановить свой выбор на «финляндских».

Вскоре он решился на поистине грандиозное предприятие: большую выставку, к участию в которой собирался привлечь не только финских мастеров — Аксели Галлен-Каллелу, Альберта Эдельфельта, Ээро Ярнефельта, Вяйно Бломстеда, но и русских художников, которые уже имели возможность убедиться в его организаторских способностях. Вместе с тем Сергей мечтает о выпуске собственного художественного журнала. Его мысли и переживания невольно прорвались в письме, которое он послал осенью 1897 года Бенуа: «Я весь в проектах — один грандиознее другого. Теперь проектирую этот журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, т. е. в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить откровенно, что думаю, наконец, примкнуть к журналу новую, развивающуюся в Москве и в Финляндии отрасль художественной промышленности. Словом, я вижу будущее через увеличительное стекло. Но для этого мне нужна помощь и, конечно, к кому же мне обратиться, как не к тебе? Впрочем, в тебе я уверен, как в себе…»

Итак, Дягилев заговорил о журнале, причем не в первый раз. Его создание — давняя мечта «общников». Он должен был стать своеобразным рупором — распространять взгляды членов объединения на искусство. Но прежде чем реализовать эту мечту, необходимо — и Дягилев прекрасно это понимал — организовать крупномасштабную выставку.

В этом деле он полагался на помощь не одного лишь Шуры Бенуа. Вместе с кузеном и ближайшим другом Димой Философовым Сергей отправился в Москву, чтобы уговорить лучших художников Первопрестольной принять участие в задуманном им мероприятии. Обратившись к таким мэтрам, как Валентин Серов, Константин Коровин, Исаак Левитан, Михаил Нестеров, он быстро сумел добиться их единодушной поддержки и получил обещание предоставить свои картины.

Начался его поход по мастерским. Дягилев и тут вел себя как настоящий диктатор. Картины, которые ему не нравились, сразу же отвергал, не считаясь с самолюбием авторов и их авторитетом. Собственное мнение было для него превыше всего! Без устали рылся на чердаках, в запыленных чуланах и выискивал-таки среди груды ничем не примечательных этюдов настоящие шедевры. Никакие возражения авторов на него не действовали. Если картина произвела впечатление — забирал и увозил в Санкт-Петербург. Спорить с ним было бесполезно.

За короткий срок Дягилев совершил набеги на десятки мастерских, студий, квартир. Порой уговаривал, спорил до хрипоты, а если аргументы не действовали, мог ринуться чуть ли не в рукопашный бой. Когда же картины для выставки были отобраны и помещение найдено, стал развешивать полотна — тоже исходя из собственного вкуса. Авторам он милостиво позволял дать совет, но не более того. Последнее слово и тут оставалось за молодым импресарио.

Конечно, особый смысл он придавал участию в будущей выставке финских художников, не раз подчеркивал, что оно имеет некое «символико-политическое значение». Но всё же главный интерес для Дягилева состоял в том, что молодое русское искусство впервые должно было выступить в некоем обобщении. Впрочем, никто из его друзей не собирался бросать какой-либо вызов общественному мнению — им просто хотелось предстать перед публикой «в качестве известного единодушного целого».

Что же касается самого лидера, он, казалось, успевал везде, не упуская при этом ни одной детали, ни одной мелочи. Причем действовал с таким размахом и вкусом, что не подивиться этому было просто невозможно. Для произведений каждого мастера он заказывал особые рамы, соответствовавшие именно его стилю: то

дубовые, то бронзовые, а порой и белые. Не забыл и о стенах, задрапировав их цветной материей. Разнообразная по цвету, рисунку, фактуре, она удивительно гармонировала с творческой манерой каждого представленного на выставке художника. А пол перед картинами Дягилев распорядился затянуть сукном.

«Бывало, на выставке идет большая спешка, — вспоминала Анна Остроумова-Лебедева, — Дягилев, как вихрь, носится по ней, поспевая всюду. Ночью не ложится, а, сняв пиджак, наравне с рабочими таскает картины, раскупоривает ящики, развешивает, перевешивает — в пыли, но весело, всех вокруг себя заражая энтузиазмом. Рабочие, артельщики беспрекословно ему повиновались и, когда он обращался к ним с шутливым словом, широко, во весь рот ему улыбались, иногда громко хохотали. И всё поспевали вовремя».

Что же после этого делал сам виновник переполоха? Домой он возвращался лишь под утро, быстро принимал ванну, одевался изящно, щегольски, как настоящий денди, и — всегда одно и то же — первым являлся на выставку. Окружавшие его люди то и дело удивлялись: словно и не было у импресарио ночной работы, внешне она на нем никак не отражалась. Полное румяное лицо выражает энергию, а в больших карих глазах светится ум. Темные гладкие волосы аккуратно расчесаны, их разделяет тщательно сделанный пробор, надо лбом выделяется белая прядь, придающая его облику неповторимый шарм. Некоторые доброхоты поговаривали даже, что появилась она неспроста, а в результате некоей химической реакции.

Впрочем, в процессе подготовки выставки далеко не все были согласны с «вывертами» Дягилева. Но когда она была, наконец, готова к открытию, ближайшему окружению Сергея Павловича стало окончательно ясно: никто из них не справился бы с поставленной задачей лучше, чем он. По сравнению с этим подлинным праздником искусства поблекли все известные доселе русские художественные выставки: академическая, весенняя, периодическая, передвижная…

В начале 1898 года в музее училища барона Штиглица Сергей Дягилев, которому вскоре должно исполниться всего 26 лет, с размахом открывает выставку русских и финляндских художников. Он хочет во что бы то ни стало привлечь к ней внимание столичной публики, поэтому, несмотря даже на зимние холода, щедро украшает и без того роскошный зал оранжерейными кустарниками и цветами. На открытие приглашает членов императорской фамилии. Надо и тут отдать должное организаторскому таланту начинающего импресарио: выставку посетили Николай И, обе императрицы[19], несколько

великих князей. Но… подавляющее большинство посетителей отнюдь не в восторге от экспозиции. Всё громче раздаются голоса, критикующие задуманное организатором.

В чем же была причина такого непонимания публики?

Молодые дарования, которые представляли лагерь Дягилева, выступали за возрождение многих технических и идейных традиций русского и мирового искусства. Они истосковались по «школе», призывали к ее воссозданию и считали себя в значительной степени последователями лучших портретистов XVIII века, О. Кипренского, А. Венецианова, П. Федотова, а также выдающихся мастеров предшествующего поколения — И. Крамского, И. Репина, В. Сурикова… Впрочем, эти эстеты, как признавался впоследствии А. Бенуа, кроме академизма[20] «ненавидели еще и типичное передвижничество, понимая под этим всё то, в чем проявлялась известная литературщина, какая-либо политическая или социальная тенденция… лозунгом было „чистое и свободное искусство“».

Но основная масса публики, а вслед за ней и пресса не приняли благородное желание Дягилева и его друзей-художников открыть молодое русское искусство. Откровенный смех, рецензии, в которых сквозила издевка, даже карикатуры… Молодых энтузиастов сразу же прозвали уничижительно «декаденты», что в переводе с французского означает «упадочники». Но друзья и единомышленники Дягилева таковыми вовсе не были! Случайное, неверно истолкованное определение впервые появилось в России в фельетоне Владимира Грабаря (брата художника Игоря Грабаря), а затем у писателя Петра Боборыкина. С тех пор это слово стало очень популярным в России. Им пользовались, зачастую вовсе не вникая в смысл, навешивая ярлык на всё, что отличалось от искусства, получившего признание до появления этого термина. Вот уж действительно, умеют бранить в России всё новое, непонятное! Еще Александр Сергеевич Пушкин писал о критиках, которые «бранятся именами классик и романтик, как старушки бранят повес франмасонами и волтерьянцами, не имея понятия ни о Вольтере, ни о франмасонстве».

Буквально в первые же дни работы выставки нашлись какие-то господа, которые приходили туда лишь для того, чтобы вволю потешиться над ее участниками и организатором. Среди такого рода публики выделялся своим поведением почтенный с виду генерал, который, обходя картины, перед многими из них разражался хохотом. И всё это — громко, дерзко, напоказ! Другой посетитель, осмотрев экспозицию, посчитал, что зря потратил на это занятие свои кровные, и тут же устроил скандал кассирше, потребовав вернуть ему стоимость билета.

Интеллигенция не всегда выражала свое мнение публично, но уж дома — откровенно, нелицеприятно, что порой сильно задевало самолюбие тех, в чей адрес была направлена критика. Даже в высокообразованной семье Бенуа нашлись свирепые поносители выставки: братья Александра Николаевича и их жёны. На семейных сборищах они то и дело обсуждали насущный вопрос: неужели Шура, хотя и живущий в Париже, но имевший к выставке непосредственное отношение, всерьез одобряет «это», не кроется ли под маской его увлечения «Сомовым, Коровиным, Нестеровым и т. д.» какое-то лукавство, а то и мистификация? Его конечно же тоже наградили кличкой «декадент», которая приклеилась намертво лет на десять, пока к нему не пришел успех за пределами России.

Нечто подобное происходило и в семьях друзей. Родители Кости Сомова были обескуражены и чрезвычайно расстроены тем, что их сына «зачислили в декаденты», а Анна Павловна Философова смогла утешиться лишь после того, как поняла: ее ненаглядные сын Дима и племянник Сережа всё же прославились, хоть и благодаря скандалу. Напуганы и смущены происходящим были и родственники Левушки Бакста, Валечки Нувеля.

Даже среди самих участников выставки царило смущение, граничившее с унынием. То и дело раздавались робкие упреки в адрес организаторов выставки, и в первую очередь Дягилева: зачем, мол, он довел общественное мнение до такого состояния, накалил страсти? Пожалуй, единственным громоотводом был в те дни Валентин Серов. Он всячески поддерживал Дягилева, прежде всего за смелость и дерзость предпринятых им усилий.

Самое большое неприятие публики вызвало декоративное панно Михаила Врубеля «Утро», в котором художник дал волю фантазии. Оно стало всеобщей мишенью. Не понравилось многим и то, что это произведение, публично осмеянное, купила княгиня Тенишева.

…«Общники» давно слышали от своих приятелей-москвичей о Врубеле как о некоем «озадачивающем чуде», равного которому по силе таланта найти просто невозможно, но с его искусством познакомились только теперь, во время подготовки выставки. Дело в том, что этот бывший ученик Императорской Академии художеств уже многие годы в столице не бывал и в петербургских выставках не участвовал. Это, конечно, придавало таинственность его имени и работам, которых никто здесь до сих пор не видел.

И вот — свершилось! Художники познакомились с его полотном, и всех их, начиная с Дягилева… постигло разочарование. Общее впечатление выражено в воспоминаниях А. Бенуа: «…нам рассказывали, что Врубель — безупречный

мастер рисунка, что он рисует как Энгр, а тут среди каких-то водорослей барахтались еле различимые, очень приблизительно разработанные и довольно банальные фигуры женщин. Нам превозносили его бесподобные краски, его блестящий колорит, а это панно было точно покрыто одним сплошным мутно-зеленым колером, и не было в нем никаких звучных сочетаний». Что было делать — показать свое разочарование публике? Никогда! Пришлось «поневоле кривить душой», защищая картину от нападок, сыпавшихся со всех сторон.

Скандал, связанный с общим неприятием работы Врубеля, достиг апогея, когда в сатирическом журнале «Шут» появилась карикатура очень талантливого и хлесткого художника Павла Щербова, выступавшего под псевдонимом Old Judge (старый судья (англ.). — Н. Ч.-М.). Напечатанная в красках на двух страницах, она изображала Марию Клавдиевну Тенишеву в виде разухабистой бабы-торговки, перед которой стоял какой-то оборванец (явно прощелыга, вознамерившийся поживиться за чужой счет!), протягивавший ей помятую зеленую тряпку. Подразумевалось, что это — панно Врубеля, а «промотавшийся авантюрист» — Дягилев собственной персоной. Подпись гласила: «Брось, бабка, торговаться: одеало — в рубель… Ведь я его не на свалке выгреб, а в больнице у Фрея[21] выудил».

Дурацкая игра слов — *Врубель и рубль*, как и пошлые нападки посетителей выставки и ряда журналистов, страшно оскорбляли друзей Дягилева и его самого. Сергей даже говорил, что стал «декадентом по должности», и как-то сострил: «Говорят всегда „градоначальник Клейгельс“, так и про меня не говорят просто Дягилев, а непременно „декадент Дягилев“».

Но и сам организатор выставки, и его друзья в большинстве своем были людьми молодыми и только начинали жизнь в искусстве. А вот княгиня Тенишева — совсем другое дело. Такого ли поворота событий, настоящего унижения она ожидала, когда взялась поощрять «молодое русское художество»? Она была оскорблена в лучших чувствах, и членам кружка во главе с Дягилевым стоило очень больших усилий как-то ее утешить, успокоить.

На выставке порядком досталось почти всем художникам, но больше всех после Врубеля поносили Костю Сомова. Публика тогда лишь знакомилась с чарующей тонкостью и красотой его творчества, проникновенным чувством природы и пониманием настроений прошлого. Среди его чудных акварелей почетное место заняла полная лиризма, любви к русской природе «Радуга». Но поняли и по достоинству оценили эту работу лишь самые чуткие зрители. Большинство же обвиняло его в погрешностях в

рисунке и перспективе, моментально распространив по городу молву, что этот «новоявленный декадент» не умеет ни писать, ни рисовать. А однажды художник услышал, как стоявший у него за спиной благообразный с виду господин с возмущением сказал своей спутнице: «Да он шарлатан и обманщик». И подобное высказывание было отнюдь не единичным.

Правда, работа расстроенного Кости приглянулась молчаливым финнам; не торгуясь, купили ее, увезли в Финляндию, и вскоре она уже была выставлена в одном из залов музея Гельсингфорса (старое название Хельсинки). У организатора выставки тогда невольно мелькнула мысль: как будут воспринимать этот шедевр зрители лет эдак через сто? В том, что его друг написал именно шедевр, Дягилев не сомневался ни секунды. (Он оказался абсолютно прав. Не принятая многими современниками, удивительная работа Сомова была по достоинству оценена потомками. Спустя немногим более века после проведения нашумевшей выставки, 14 июня 2007 года, по сообщению лондонского аукционного дома «Кристис», «главной сенсацией аукциона стал рекорд цены на картину Сомова „Радуга“, которая ушла к российскому покупателю за 3,7 миллиона фунтов стерлингов при оценочной стоимости в 400–600 тысяч фунтов. Такого рекорда „русские продажи“ ни на одном аукционе еще не видели». По свидетельству же международного директора по российскому искусству аукциона «Кристис» Алексиса де Тизенхаузена, «„русские продажи“ на „Кристис“ привлекают всё больше новых покупателей, что отражает растущее присутствие „Кристис“ в России и интерес, который проявляют коллекционеры к знаковым произведениям и исключительному качеству».)

…Но наибольшую враждебность публики испытал на себе именно организатор прекрасной выставки — Сергей Дягилев. Его упрекали даже в том, что она имела какой-то слишком уж нарядный вид. Оранжерейные растения и цветы, которые ежедневно к десяти часам утра доставляли из цветочного магазина Комарова на Караванной улице, выступление оркестра, помешенного на хорах, прибытие на открытие этого праздника искусства членов императорской фамилии… Это уж слишком!

«Прогрессивная» критика буквально обрушилась на устроителя с обвинениями, усматривая в этих изысках проявления его вздорного характера. Пожалуй, больше всех негодовал публицист Н. К. Михайловский. Водной из статей, опубликованной в «Русском богатстве», он заявил: «Быть может, возможны сочетание музыки с живописью. Но когда на выставке картин с разнообразнейшими сюжетами играет цыганский

оркестр Риго, то чем красивее и чем с большим огнем он исполняет штраусовский репертуар, то тем нелепее должен оказаться результат выставки». И всё же какие-то струны души этого человека были затронуты, пусть и помимо его воли. Иначе как объяснить, что в той же статье, несколько дальше, он вспоминает пушкинские строки: «Там чудеса: / Там леший бродит, / Русалка на ветвях сидит»?

Но в целом рецензии были злобно-негативного толка. Не смягчил позицию хулителей даже тот факт, что все августейшие посетители, по свидетельству Александра Бенуа, «отнеслись к выставке с тем ровным рутинным квазивниманием, которое входит в воспитание высочайших особ, очень редко высказывающих свое действительное одобрение или неодобрение». Один лишь великий князь Владимир Александрович, возглавлявший Императорскую Академию художеств и бывший многолетним покровителем русского искусства, удивил своих родственников — купил акварель, написанную именно раскритикованным донельзя Константином Сомовым (она стала его единственным приобретением на этой выставке). Осталось неясным, была ли покупка акварели бравадой великого князя или ему действительно так понравилась эта чудесная вещь.

Кстати, нелишне отметить, что в том же году «экспортный», западный вариант большой совместной выставки русских и финляндских художников, прошедший в Мюнхенском сецессионе[22], оказался куда более удачным, чем дома, в России. Успех ее был вскоре закреплен в берлинском Салоне Шульте, а затем в Кёльне и Дюссельдорфе.

И всё же выставка, прошедшая в музее барона А. Л. Штиглица, тоже принесла удачу группе молодых художников во главе с Дягилевым. Во-первых, она объединила их и убедила в том, что они представляют собой большое художественное явление; во-вторых, известнейшие в ту пору российские меценаты княгиня М. К. Тенишева и С. И. Мамонтов поверили в них и взялись субсидировать издание журнала «Мир искусства». Почва для этого, конечно, готовилась загодя. Бенуа еще в Париже обращался к княгине Тенишевой с просьбой финансировать журнал, призванный пропагандировать взгляды, которых придерживалась представляемая им группа художников. Княгиня изначально благосклонно отнеслась к этому предложению, но… Редактором журнала должен стать Дягилев? Да она ведь знает Сережу практически с детства! Ее соседкой по даче в Любани была его тетка М. П. Корибут-Кубитович, к которой он мальчиком часто приезжал летом. К тому же у него с

Марией Клавдиевной был общий учитель музыки — Н. Ф. Свирский, так что в былые годы они общались многократно. Тенишева рассуждала следующим образом: Сережа, конечно, очень милый и приятный молодой человек, одним словом — светский; но хватит ли у него энергии, таланта, а порой и выдержки, чтобы выпускать художественный журнал на высоком уровне?

Едва узнав о сомнениях княгини, Дягилев тут же взялся за организацию выставки. И вот результат: Тенишева и Мамонтов сказали твердое «да». Несомненно, склонил их в пользу «общников» добрый друг, талантливейший художник и прекрасной души человек Валентин Серов. За это они ему всегда были премного благодарны.

В честь создания журнала и соединения на этой ниве двух меценатов был устроен грандиозный банкет в особняке Тенишевых на Английской набережной. Художники и их покровители выступали с речами, поздравляли друг друга с радостным событием. Особенно всем запомнился пламенный экспромт художника Яна Ционглинского. В не менее патетических тонах ему отвечал Савва Иванович Мамонтов. Затем, с бокалом в руках, поднялась Мария Клавдиевна и, по воспоминаниям А. Бенуа, «очень бойко произнесла нечто короткое, но вполне соответствующее моменту». В этот день в доме княгини было выпито много шампанского и все были в приподнятом настроении. Но вечер не ограничился речами; после них состоялось музыкальное представление, во время которого княгиня, встав под портретом П. И. Чайковского, спела несколько романсов, а Ционглинский, сев за великолепный рояль фирмы «Блютнер», с присущим ему мастерством сыграл заключительную сцену из оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда».

Восемнадцатого марта 1898 года был подписан издательский договор. С этого дня официально началась журнальная деятельность «общников», в которой, как и в выставочной, важнейшую роль играл Сергей Дягилев. Будучи человеком кипучей энергии и выдающихся организаторских способностей, он стал бесспорным объединяющим центром коллектива редакции. Без его широкой образованности, тонкого вкуса и интуиции национальная русская культура не имела бы многих ярких страниц своей истории. Вот как оценивал деятельность своего друга Александр Бенуа: «Единственный среди группы художников, он сам ничего не творил художественного, даже совершенно оставил свое композиторство и свое пение, но это не мешало нам, художникам, считать его вполне за своего. Он не

писал картин, не создавал постановок, не сочинял балетов и опер, даже очень редко выступал как критик по художественным вопросам. Но Дягилев с таким же вдохновением, с такой же пламенностью, какие мы, профессиональные художники, обнаруживали в своих произведениях, организовывал всё, с чем наша группа выступала, издавал книги, редактировал журнал, а впоследствии ведал трудным, часто удручающим делом театральной антрепризы, требовавшим контакта со всевозможными общественными элементами. Наиболее же далекой для нас областью была реклама, publicité, всё дело пропаганды, а как раз в этом Дягилев был удивительным, как бы от природы одаренным мастером».

Но такая высокая оценка деятельности Дягилева будет дана позже, спустя годы. Пока же вроде бы все его друзья ухватились за идею создания журнала. Бенуа в те дни писал: «Авось нам удастся соединенными силами насадить хоть кое-какие путные взгляды. Действовать нужно смело и решительно, но и с великой обдуманностью. Самая широкая программа, но без малейшего компромисса. Не гнушаться старого и хотя бы вчерашнего, но быть беспощадным ко всякой сорной траве, хотя бы модной и уже приобретшей почет и могущей доставить шумный внешний успех. В художественной промышленности избегать вычурного, дикого, болезненного и нарочитого, но проводить в жизнь, подобно Моррису[23], принцип спокойной целесообразности — иначе говоря, истинной красоты. Отчего бы не назвать журнал Возрождением и в программе объявить гонение и смерть декадентству как таковому… Мне кажется, что мы призваны к чему-то более важному и серьезному, и нужно отдать справедливость Сереже, что своей выставкой он попал в настоящий тон. *Никогда не уступать*, но и не бросаться опрометчиво вперед… Ох, Сереженьке много будет дела. Передайте ему, что я всей душой с ним и больше всего желаю ему *сил*».

Но говорить, как известно, одно, а вот действовать — совсем иное дело. Да, «Сереженьке» было очень нелегко, и прежде всего потому, что ни на чью реальную помощь, кроме Димы Философова, он полагаться в те дни не мог. Тот же друг Шура, на которого он очень надеялся, довольно быстро охладел к идее издания журнала и написал Сергею: «По самой своей натуре — журнал есть опошление. Но в то же время я не должен забывать, что есть молодые художники (и старые), которым журнал окажется существенной пищей и которым журнал может принести пользу. Поэтому я принципиально за журнал. Но от этого до теплого к нему отношения далеко. Будь я в Петербурге, с вами,

разумеется, мой лед под ударами дебатов (belle image[24]]) раскололся бы. Но здесь вдали от вас лед толстеет и крепнет».

О том, в каком подавленном состоянии находился Дягилев, когда в самый ответственный момент его покинули бывшие соратники и недавние энтузиасты, свидетельствует его ответ Бенуа от 2 июня 1898 года: «Когда строишь дом, то бог весть сколько каменщиков, плотников, столяров, маляров тебя окружают, бог знает сколько хлопот надо: то кирпичи, то балки, то обои, то всякая другая мелочь. Об одном только спокоен, это, что фасад дома будет удачен, так как ты веришь в дружбу и талант архитектора-строителя. И вот выходит обратное; когда ты в пыли и в поту вылез из-под лесов и бревен, оказывается, твой архитектор говорит тебе, что он дома выстроить не может, да и вообще к чему строить дом, есть ли это необходимость и проч. И тут только ты понимаешь всю мерзость кирпичей и всю вонь обоев и клея. И всю бестолковость рабочих и проч. Так ты подействовал на меня твоим письмом… Как я не могу и не сумею просить моих родителей о том, чтобы они меня любили, так я не могу просить тебя, чтобы ты мне сочувствовал и помогал — не только поддержкой и благословением, но прямо, категорично и плодовито помогал своим трудом… Вот и всё, надеюсь, что искренний и братственный тон моей брани на тебя подействует и ты бросишь держать себя как чужой и посторонний, а оденешь скорее грязный фартук… чтобы месить эту жгучую известку».

Пока же трудиться в поте лица Сергею приходилось лишь вдвоем с Димой. Помощь от старых друзей пришла не сразу.

Глава пятая ЖИТЬ ПО ЗАКОНАМ КРАСОТЫ

Дягилев не был бы Дягилевым, если бы не умел добиваться поставленной цели. Сам он, давно мечтая о возрождении в России художественной культуры, понимал, что без объединения художников сделать это невозможно. Лишь вместе они могли сформулировать новые устремления и, сделав это, идти дальше по пути развития искусства. Со временем Сергей Павлович сумел убедить в своей правоте даже такого противника всяческих объединений, как Валентин Серов. И группа молодых талантливых людей, которым было не занимать напора, уверенности в своих силах, вскоре стала официально именовать себя «Миром искусства».

Девиз объединения — «искусство, чистое и свободное» — стал дерзким вызовом господствовавшим в то время штампам: как академическим, так и живописи передвижников, выступавших за реализм в искусстве. Идеалом же «общников» было объединение всех искусств. Целью своей они провозгласили создание произведений национального уровня — и в то же время соответствующих западноевропейской художественной мысли. Превыше всего «мирискусники» ценили творческую индивидуальность и готовы были отстаивать свои принципы до конца. А. Бенуа так определил задачи, выдвинутые друзьями: «Выступая из своих укромных келий на общественную арену, мы приняли на себя добровольное обязательство следить за тем, что делается и делалось на всей обширной территории подлинного „мира искусства“ в современности и в прошлом, знакомить с наиболее яркими и характерными явлениями и бороться со всякой „нежитью“».

Общими усилиями была сформулирована цель, которую поставили перед собой создатели нового журнала с тем же, что и у объединения, названием: знакомить читателей с творчеством молодых русских художников, воспитывать у публики художественный вкус и давать ей разнообразную информацию об искусстве разных стран. Вокруг формирующегося издания сплотились многие выдающиеся деятели русской культуры того времени: В. Серов, М. Врубель, М. Нестеров, М. Добужинский, Н. Рерих, К. Коровин, И. Левитан, И. Грабарь, А. Остроумова-Лебедева (тогда еще, до замужества, просто Остроумова), которая впоследствии в «Автобиографических записках» отметила: «… задача… заключалась в том, чтобы поднять, углубить и расширить культурный уровень в обществе и среди художников».

Объединив различных деятелей искусства и предоставив им

возможность прокладывать новые пути в творчестве, реализуя себя, «Мир искусства» подготовил для них и новую многочисленную публику — художественно образованную, тонко чувствующую элиту общества, которой прежде не было в стране. Как же удалось этим молодым людям добиться столь впечатляющих результатов? Прежде всего, благодаря неустанному художественному воспитанию русского общества, которое реализовывалось в борьбе против рутины и мещанской пошлости за истинное искусство — как при оценке работ мастеров прошлого, так и в отношении современных художников. Конечно, трудно переоценить и неразрывную связь журнала с выставками «Мира искусства». Если столичную экспозицию, например, видели в основном петербуржцы, а московскую — жители Первопрестольной, то издание читали во всех уголках Российской империи. И познакомиться с репродукциями картин, представленных на петербургских, московских, гельсингфорских, парижских, берлинских выставках, могли практически все желающие. Ведь цена журнала была очень низкой: десять рублей в год за 24 выпуска.

…Едва закончилась выставка русских и финляндских художников, как Дягилев «с головой окунулся» в работу по подготовке первого номера журнала. Сначала долго спорили о его названии. Предложенное Бенуа «Возрождение» в итоге было отвергнуто. На первых порах вызвал возражения и вариант «Мир искусства». Некоторые члены редакции недоумевали: как понять в данном случае слово «мир»? Ведь не может же их журнал стать рупором искусства всего мира, всех времен и народов! Но в итоге остановились именно на этом названии, подразумевая под «миром искусства» ту область жизни людей, которая заключается в искусстве.

Квартира Дягилева на Литейном проспекте теперь окончательно превратилась в штаб объединения и в редакцию журнала, под которую здесь были отведены две комнаты. Когда сюда приходил кто-нибудь из посторонних, Дягилев, как вспоминает А. Бенуа, «выходил к ним в приемную с тем же „сияющим“ видом русского вельможи, какой у него выработался до виртуозности». Иное дело — круг близких людей: среди них нет необходимости «надевать маски». И Сергей Павлович частенько «оседал… садился в угол дивана и пребывал в инертном положении часами». Словом, здесь, в этом жилище, как и в самом его хозяине, совмещалось, казалось бы, несоединимое: стремление к эффектности, некой внешней значительности — и к таинственности, закрытости от постороннего взора.

Многообразие этого «художественного пространства»

дополняли все новые детали. Одна из них — своеобразная выставка, которую хозяин разместил в крохотном помещении налево от прихожей: на стенах были развешаны карикатуры на многих «мирискусников», в том числе и на самого Дягилева. Кстати, авторы шаржей спуску ему не давали: потешались и над высоким ростом, и над склонностью к полноте, даже над особой посадкой крупной головы… Казалось бы, зачем всё это показывать посетителям — часто людям посторонним? Вот вновь прибывший раздевается в прихожей, смотрит в зеркало и вдруг неожиданно видит сотрудников редакции, отраженных в… кривых зеркалах. Эффект получался сильнейший! Посетитель, естественно, смущался. Первое, что приходило ему в голову: он случайно, по ошибке, попал во вражеский стан. Но вот перед ним появляются «натуральные» члены редакции да еще и посмеиваются лукаво, словно спрашивают: ну как, в чью пользу сделаете сравнение, господин хороший? За его реакцией внимательно следит хозяин, хотя и не подает вида, а про себя думает: уж лучше пусть посетитель увидит иронию здесь, чем где-то в другом месте. И отныне тот знает: лидер объединения и редактор журнала «Мир искусства» готов сам признать свои недостатки, он отнюдь не чужд самокритики и относится к этим карикатурам с легкой иронией. Вот ради этого-то знания всем гостям и приходилось знакомиться с необычной выставкой. Зато дальше их ожидала награда — просторные, светлые и очень уютные помещения редакции располагали к откровенному интересному разговору об искусстве.

Как правило, встречи редакционной коллегии проходили за большим обеденным столом. За обильным угощением с вином высказывались различные идеи, предложения. Что-то тут же принималось, а что-то отвергалось. Шум в комнате порой стоял невообразимый. Сглаживала «острые углы» нянюшка Сергея Павловича Авдотья Андриановна, которая растила и пестовала своего питомца с младенчества, с того самого дня, как умерла его мать.

Сергей Павлович, как и в былые годы, порой поддразнивал няню Дуню, даже иногда невольно огорчал ее, но в душе очень любил и всегда награждал нежным поцелуем. Все обязанности этой пожилой уже женщины в доме теперь сводились к тому, чтобы заваривать и разливать чай после обеда и по вечерам. Во время редакционных заседаний она восседала за самоваром в черной наколке и с важным видом угощала присутствующих чаем с вареньем, что было нелегко, поскольку, писал биограф и друг Дягилева Сергей Лифарь, «обычно собиралось до тридцати — сорока человек…». Старая няня была неотъемлемой частью

комнаты и всей жизни редакционной группы. Поэтому в 1905 году, когда Лев Бакст писал ставший впоследствии знаменитым портрет С. П. Дягилева, он изобразил тут же и ее — сидящей в глубине комнаты с бесстрастным выражением лица.

Выпустить первый номер своего журнала «мирискусники» планировали в 1899-м, так было указано и в выходных данных. Но кипучая натура организатора и редактора издания не терпела проволочек! Словом, журнал вышел в свет уже осенью 1898-го и сразу же был замечен публикой. Шум вокруг него поднялся еще больший, чем тот, что сопутствовал недавней выставке.

Удивление вызывала уже обложка — по общему мнению русских художников-парижан, «претенциозная в своей пустоте». На ее белой поверхности Константин Коровин изобразил двух рыб, которые казались читателям загадкой, чем-то вроде современного сфинкса. К тому же журнал имел большой формат. А. Бенуа оценил такое оформление как «уродливые, совершенно любительские потуги создать что-либо новое в декоративной области».

Разочаровало многих и содержание первого номера. Чуть ли не половина его была посвящена творчеству художника Виктора Васнецова, к которому, кстати, далеко не все «мирискусники» относились положительно. Здесь же была помещена язвительная, по-мальчишески задорная заметка Альфреда Нурока о выставках художников Василия Верещагина и Юлия Клевера.

Александр Бенуа, находившийся в это время в Париже, никак не мог понять, как же такое могло случиться. Журнал в целом производил впечатление не то претензии на универсальность, не то результата несогласованных действий членов редакции. Была у Бенуа и личная обида. К концу лета он написал для «Мира искусства» несколько статей, в том числе о впечатлении, произведенном на него одной из картин Питера Брейгеля. Автор ратовал зато, чтобы «в связи с более широким миросозерцанием произошел в молодом русском художестве поворот в сторону именно известной содержательности», при этом всё же оговариваясь, что «вовсе не желательно, чтобы эта содержательность была бы такого же характера, какую мы привыкли видеть в некоторых „направленческих“ картинах передвижников». Эту статью Бенуа загодя отправил Дягилеву и надеялся, что она будет опубликована в первом же номере журнала. Но там ее не оказалось!

Лишь позже выяснилось, что первый выпуск «Мира искусства» следует в значительной степени считать детищем Д. Философова. Дягилев же отвечал за внешний вид журнала — его формат,

изящество печати, общую изысканность оформления. Именно Дмитрий настоял на том, чтобы так много внимания было уделено творчеству Виктора Васнецова, и добился того, чтобы изданию был придан литературный уклон, что, с точки зрения художников, было явным недостатком. Но с их мнением он попросту не считался, поскольку по природе своей был властным. Даже Дягилев, который, казалось, никого и ничего не боялся, перед ним «буквально трусил». Со временем уступки Философову приняли хронический характер.

Дмитрий также задавал специфический тон текущей хронике и критическим заметкам. Сам он, в жизни чрезвычайно язвительный, колкий на язык, брать на себя сочинение всякого рода пасквилей не хотел, предпочитая оставаться в тени и «милостиво» предоставляя такую возможность Альфреду Нуроку. Тот же, видимо, не думая о возможных последствиях, с задиристым юмором написал провокационную заметку о выставках Верещагина и Клевера, возымевшую эффект разорвавшейся бомбы. Шум в столичных художественных кругах поднялся невообразимый, и за редакцией «Мира искусства» тут же закрепилась репутация штаб-квартиры опаснейшего декадентства.

Озадачила эта заметка и «русских парижан». Ничего подобного они не ожидали и были возмущены таким мальчишеством, провоцирующим скандал. Им казалось, что теперь все старания «мирискусников» создать солидный просветительский орган пойдут прахом. А уж сомневаться в реакции княгини Тенишевой и вовсе не приходилось: она буквально «рвала и метала», не могла простить Дягилеву, что он допустил подобную выходку, бросившую тень на нее как издателя.

Пресса буквально ополчилась против нового журнала и начала его широкомасштабную травлю. Критики называли сотрудников «Мира искусства» декадентами, проклинали их справа и слева. Те же в ответ огрызались направо и налево. Из художников больше всех возмущался Константин Коровин; он извел массу бумаги, пытаясь доказать, что никогда не был декадентом. Вот один из его ответов газетчикам: «Неожиданностью форм, фонтаном цветов мне хотелось волновать глаза людей со сцены, и я видел, что я даю им радость и интерес, но они, уйдя из театра, читали в газетах: декадент Коровин. Это было смешно и грустно». Ругали, конечно, не только Коровина, а всех, кто отважился сотрудничать с «Миром искусства».

Но это, как вскоре выяснилось, было лишь начало

неприятностей. Вскоре буквально все, кто интересовался искусством или имел к нему отношение, разделились на два враждующих лагеря — за «Мир искусства» и против него. Толчком к этому послужил инцидент, связанный с именем И. Е. Репина.

Один из крупнейших русских художников того времени, известный достаточно широкими взглядами на искусство, Репин с самого начала приветствовал новое движение, многими из его товарищей презрительно прозванное «декадентством», еще в 1897 году встал на его защиту в ежемесячном литературном журнале «Книжки недели»: «Все испугавшиеся теперь за судьбы искусства скажут в один прекрасный день: „Да, это совершенно законное явление, против этого и спорить нечего“, и признают в этом странном движении проявление нового мотива творчества и закрепят за ним право гражданства. Да, друзья мои, борьба напрасна. Вы не будете иметь успеха с вашим китайским принципом, да и трудно».

Дягилев, в свою очередь, считавший Репина одним из талантливейших отечественных художников, просил его о сотрудничестве с «Миром искусства». Илья Ефимович горячо откликнулся на это предложение. В первых же номерах журнала появились репродукции его картин, принимал он участие и в выставках объединения. Десятый же номер издания решено было полностью посвятить творчеству Репина. Но к моменту его выхода в свет травля «Мира искусства» стала столь ожесточенной и повсеместной, что художник попросту испугался: стоит ли приобретать несколько новых друзей, чтобы взамен потерять множество старых?

Этот вопрос он решил в пользу передвижников и полностью изменил отношение к «мирискусникам». Была и другая причина охлаждения Репина к Дягилеву и его сотрудникам: прославленного художника не могло оставить равнодушным резко отрицательное отношение молодых людей к его старым товарищам по обществу передвижников и Императорской Академии художеств. К тому же его положение в самой академии из-за симпатии к «декадентам» становилось каким-то непрочным, двусмысленным…

Особенно задела Илью Ефимовича одна заметка в журнале «Мир искусства»: «В каждом вновь открывшемся музее не может не быть слабых вещей, но надо следить за тем, чтобы туда не попадало вещей постыдных и компрометирующих национальное творчество. Подобные произведения, лишенные даже исторического значения, должны быть энергично и быстро удаляемы. Ввиду этих соображений из нашего национального

музея должны быть немедленно убраны следующие полотна…» Далее шел список художников, чьи произведения оказались неугодны автору, пожелавшему остаться неизвестным (по всей видимости, это был А. Нурок). Среди прочих были названы имена И. Айвазовского, К. Маковского, Ф. Моллера, К. Флавицкого, В. Котарбинского, В. Якоби… Репин ушел из «Мира искусства», что называется, хлопнув дверью. Но устных нелестных высказываний в адрес сотрудников редакции ему показалось мало, и в журнале «Нива» было опубликовано его письмо, полное брани, в котором досталось ряду художников, чьи произведения выставлял и воспроизводил «Мир искусства». При одном лишь воспоминании о «бездарном» бельгийце Леоне Фредерике Репина «тошнит», творчество Аксели Галлен-Каллелы он называет «образчиком одичалости художника»: «Его идеи — бред сумасшедшего, его искусство близко к каракулям дикаря». По мнению Репина, скульптуры Огюста Родена «близки уже к каменным бабам, украшавшим скифские могилы на юге России», а «все молодые финляндцы, а наши Александр Бенуа, К. Сомов, Малютин и другие недоучки с благоговением изучают манеры этих бойцов (Моне, Розье, Анкетена, Кондора и других современных художников) за невежество в искусстве…». Но больше всех, пожалуй, от Репина досталось «бедному калеке-уродцу» К. Сомову: «…я же знаю этого способного юношу и понять не могу его притворства в напускании на себя такой детской глупости в красках, как его зеленая травка, такого идиотства, как сцены его композиций с маленькими выломанными уродцами, лилипутами».

Как ни странно, свое злопыхательское письмо Репин закончил… комплиментом Дягилеву: «И в „Мире искусства“ я высоко ставлю энергию г. Дягилева, его уменье хлопотать, ездить далеко за экспонатами, улаживать с собственниками художественных произведений: на это не многие способны. Нельзя не дорожить этим образованным молодым человеком, так полюбившим искусство…» Трудно сказать, чем это было вызвано: то ли автор не захотел нажить себе опасного врага, то ли его смягчило то, что Сергей Павлович высоко оценивал его собственный художественный талант.

Ответ на этот «реверанс» в адрес Дягилева был убийственным для Репина. Разрешение Ильи Ефимовича напечатать в журнале его произведения оставалось в силе, и Дягилев этим обстоятельством воспользовался. В самом начале десятого номера он перепечатал из «Нивы» письмо художника, а следом поместил «Письмо по адресу И. Репина». Редактор бил своего оппонента цитатами-сопоставлениями. Например, прославленный художник

критикует «Мир искусства» за стремление уничтожить всё академическое, а рядом Дягилев цитирует свою статью «Ученическая выставка», в которой подчеркивает: «…старо и неразумно нападать на Академию, как и на всякую школу вообще». И так — пункт за пунктом — он попросту разбивает всю концепцию злосчастного письма Репина.

Но всё же «репинский инцидент» был не самым большим злом, с которым пришлось столкнуться коллективу «Мира искусства». Гораздо больше неприятностей доставляли два самых активных критика — В. Буренин и В. Стасов. Они одновременно без устали обличали новый журнал и враждовали между собой. Вот от них действительно приходилось отбиваться.

Виктор Буренин когда-то считался человеком передовых взглядов, сотрудничал в «Современнике» Н. А. Некрасова, «Отечественных записках» М. Е. Салтыкова-Щедрина, даже в «Колоколе», который издавали в эмиграции А. И. Герцен и Н. П. Огарев. Но ко времени, когда появился «Мир искусства», Буренин влился в ряды консервативной части российской общественности и сотрудничал в газете «Новое время» А. С. Суворина, где руководил отделом литературы и искусства. Его особенно возмущал поход «мирискусников» против академизма. В своих статьях о них критик не скупился на грубую брань и откровенную клевету. Однажды, прочитав какой-то особенно гнусный, по его мнению, печатный выпад Буренина, Дягилев вместе с Димой Философовым отправился к нему домой — выяснять отношения.

Дело было весной, перед самой Пасхой. Когда в квартиру Буренина позвонили, хозяин, не ожидавший подвоха, распахнул дверь. Каково же было его удивление, когда на пороге возникли те, кого он так яростно критиковал! А Сергей Павлович, не дав ему опомниться, высказал критику всё, что о нем думал. Но этого оскорбленному в самых своих лучших чувствах редактору «Мира искусства» показалось мало, и, стащив с головы цилиндр, он что было силы ударил им по физиономии оппонента.

В ответ послышалась брань. Но кузены, посчитав себя отомщенными, бросились вниз по лестнице на улицу. Здорово же они поквитались с обидчиком! К тому же они не поленились подробно рассказать обо всем случившемся многочисленным знакомым, и вскоре инцидент стал всеобщим достоянием. Увековечен он и в знаменитом «Дневнике» шефа Буренина, издателя Алексея Суворина, который был падок до сплетен и в большом количестве их записывал.

Со Стасовым бороться было гораздо труднее. Владимир Васильевич пользовался огромным авторитетом в

художественной среде, его заслуги перед отечественным искусством были неоспоримы. Когда-то он очень поддержал передвижников, многое сделал для русской музыки. К тому же по натуре он был честным и благородным человеком, но слишком, порой до абсурда, прямолинейным. Стасов сразу же увидел, какую опасность представляет «Мир искусства» для любимых им передвижников, и принялся беспощадно ругать этих неведомо откуда взявшихся «выскочек», которые безжалостно рушили то, что ему было так дорого. Особенно наседал уважаемый критик на М. Врубеля, причисляя его к разряду «главных калек». Он с возмущением цитирует отзывы А. Бенуа об этом талантливейшем художнике: «Дарование его колоссальное», «Врубель принадлежит к самым отрадным явлениям русской школы» — и удивленно восклицает: «Русской школы! Какая же тут русская школа?.. Всё у него выдумка и уродливый каприз».

Сегодня, когда давно улеглись полемические страсти, возмущенные строки Стасова нельзя читать без улыбки. Пожалуй, ни у кого уже не возникает сомнения в том, что Михаил Врубель действительно был гениальным художником, а все его друзья во главе с С. П. Дягилевым заняли достойное место в истории русской культуры. Но на рубеже XIX–XX веков этим людям, тогда еще молодым, лишь начинавшим свой путь в искусстве, было вовсе не до смеха.

Бенуа из Парижа также критиковал своих друзей. Особенно им досталось от него за обилие в журнале иллюстраций В. Васнецова. Во многом Александр Николаевич оказался прав, но… отзыв его был лишен позитива, и на некоторое время это внесло холодок в их отношения. Друзья и единомышленники ожидали от него совсем другого! Их задело, что он, находясь вдали, даже не подозревает, какие трудности им приходилось преодолевать, ведь они в издательском деле новички… Больше всех на «недостаточно прочувствованные слова» Бенуа обиделись Дягилев и Философов.

Постепенно их отношения нормализовались. И всё же Д. Философов, пытаясь как-то объяснить свою давнишнюю обиду на Бенуа, пишет в 1916 году статью, где, в частности, идет речь о создании журнала «Мир искусства» и в некоторой степени объясняются неудачи, постигшие на первых порах членов редакции: «Теперь русское издательство удивительно продвинулось вперед. Те времена, когда книга Шильдера[25] „Александр I“ считалась художественным изданием, а Экспедиция государственных бумаг — рассадницей хорошего вкуса, прошли безвозвратно. Замечается даже скорее некоторая усталость от изящных переплетов, виньеток, обложек. Второе поколение

мироискусственников, вроде Чехонина, Митрохина, Нарбута и др., в достаточной мере научили русскую публику ценить красоту книги. Но тогда, какие-нибудь двадцать лет назад, у нас в техническом смысле была пустыня аравийская. И мечтатели, долго споривше о том, следует ли сразу „ошеломить буржуя“ или сначала его обласкать, преподнеся „Богатырей“ Васнецова, должны были, прежде всего, превратиться в техников. Шрифт они откопали в Академии наук — подлинный елисаветинский (вернее, не самый шрифт, а матрицы, по которым и был отлит шрифт). Необходимую меловую бумагу они добыли только на второй год издания, а пресловутая бумага verge[26] (кто только ею теперь не пользуется?) нашлась лишь к третьему году. Только с 1901 г. внешний вид журнал получил удовлетворительный для самих редакторов, тогда как до того каждый выпуск вызывал новые огорчения, а порой и отчаяние. Фотографических снимков с картин никто не умел делать; на помощь пришел старик А. К. Ержемский, автор само-учебника фотографии. Изготовлять клише также не умели. Кто подумает, что прославившаяся с тех пор фирма Вильборг, с таким успехом соперничающая с Европой, изготовила нам клише такого плохого качества, что пришлось обратиться с заказом за границу».

…Со временем недоброжелатели поутихли — возможно, отчасти потому, что создатели журнала, привыкнув к нападкам, попросту старались не обращать на них внимание и всё время посвящали любимому детищу. К тому же Бенуа, отказавшись по своей горячности от редактирования «Художественных сокровищ России», стал отвечать за номера «Мира искусства», которые были посвящены старине. Александр Николаевич выступал почти в каждом номере журнала, и его блестяще написанные статьи вскоре принесли ему заслуженную славу одного из виднейших отечественных историков искусства. Дягилев же оставался редактором тех номеров, в которых печатались обзоры современного искусства. В редакционных статьях он не уставал задавать тон всему изданию и в одной из них высказал свое кредо: «Одно из главных достоинств нашего времени — умение распознать индивидуальность под любой личиной, в любую эпоху. Творец лишь красоту должен любить. Кощунственно навязывать идеи…» При этом «дуумвирате» журнал постепенно становился необыкновенно содержательным и популярным.

В «Мире искусства» постоянно публиковали репродукции картин высокочтимых членами редакции художников — И. Левитана, В. Серова, М. Нестерова, Н. Рериха, а кроме этого — произведений самих организаторов издания: А. Бенуа, К. Сомова, Л. Бакста, Е. Лансере. Своими художественными работами и

статьями они провозглашали необходимость внесения в жизнь красоты как важнейшей силы, преобразующей мир. И хотя Рерих писал: «…обеднели мы красотой. Из жилищ, из утвари, из нас самих, из задач наших ушло всё красивое», — в одном из номеров журнала за 1902 год утверждалось, что прекрасное нужно искать «и в готическом соборе, и в табакерке петровского времени, и в египетской вазе». Следуя этой общей для «мирискусников» мысли, корреспонденты журнала посвятили немало страниц прикладному искусству, выдающимся мастерам художественных промыслов, прежде всего работавшим в Абрамцеве и Талашкине и привносившим художественную эстетику как в конструирование мебели, украшение интерьеров, так и в создание обычных предметов обихода.

Всё большее число читателей привлекал и внешний облик журнала, выгодно отличавший его от других периодических изданий того времени: бумага высокого качества, прекрасно выполненные репродукции картин, особый — старинный — шрифт. И главное украшение журнала, ставшее его символом, — орел на обложке. Автор, Л. Бакст, объяснял свою идею в письме А. Бенуа: «Вот моя мысль: „Мир искусства“ выше всего земного и звезд, там он царит надменно, таинственно и одиноко, как орел на вершине снеговой, и в данном случае — это „орел полночных стран“, то есть севера России. Вот и всё».

В целом же вопросы книжного оформления и книжной графики, которым в «Мире искусства» уделялось огромное внимание, решались подлинно новаторским способом и по своей значимости не уступали нововведениям того времени в сценографии. Над созданием иллюстраций для журнала постоянно трудились талантливейшие художники Иван Билибин, Евгений Лансере, Мстислав Добужинский, который к этой работе привлек и одного из своих учеников — молодого человека по имени Марк Шагал…

В каждом номере публиковались также статьи, посвященные проблемам изобразительного искусства, скульптуры, архитектуры, музыки, рассказывалось о новостях художественной жизни как в России, так и в странах Европы. Большой резонанс вызвала статья о модных в ту пору драгоценных безделушках — пасхальных яйцах, которые выполнил замечательный ювелир Петер Карл Фаберже. А как-то появился даже прочувствованный очерк об американских миллионерах, собравших значительные художественные коллекции. То и дело поступали интересные материалы из-за границы: из Мюнхена — от Василия Кандинского, из Парижа — от Игоря Грабаря, сделавшего

подробный разбор творчества Пабло Пикассо и Анри Матисса. Неоднократно печатались и статьи выдающегося бельгийского поэта, драматурга и философа Мориса Метерлинка, норвежского композитора, пианиста и дирижера Эдварда Грига, немецкого философа и поэта Фридриха Ницше, английского писателя, теоретика искусства, литературного критика и поэта Джона Рескина.

Обсуждались и проблемы театрального искусства — только полемике вокруг деятельности Московского Художественного театра, ставшего одним из крупнейших событий русской культуры на пороге XX века, было посвящено более двадцати статей. Первая из них, написанная П. Гнедичем и опубликованная в 1900 году, подвергала острой критике старый условный театр и восхваляла «театр будущего»: «Каждому театру, идущему по новой дороге, предстоит разрешение трех задач: 1) отречься от прежней рутины навсегда, бесповоротно; 2) на смену рутине внести на сцену живую жизнь, реальную, неприкрашенную, полную того настроения, которого желает автор и 3) суметь взять от реального искусства то, что действительно характерно, красочно и образно — следовательно, и художественно». Все эти задачи, по мнению критика, уже решены Московским Художественным театром в чеховском репертуаре, и он смело (для того времени) утверждает: «Постановка „Дяди Вани“ и „Чайки“ — эра в сценическом искусстве».

Несколько статей посвятил знаменитому театру и главный редактор журнала. Для Дягилева, будущего создателя Русского балета, характерно начало статьи «Новое в Московском Художественном театре»:

«Главное значение Московского Художественного театра заключается в том, что он может „дерзать“ на такие подвиги, за которые дорого расплатился бы всякий другой менее популярный и авторитетный инициатор иногда очень рискованных затей.

Этому театру не только всё простят, но и постараются поверить в искренность и серьезность его начинаний, как бы экстравагантны они ни были. К разряду таких, в высшей степени смелых, затей надо причислить последнюю постановку трех метерлинковских пьес „Слепые“, „Непрошеная“ и „Там, внутри“, на которую отважились московские новаторы».

Вторую статью — «Еще о „Юлии Цезаре“» — Сергей Павлович написал в ответ на рецензию В. Мировича «Первое представление „Юлия Цезаря“ в Художественном театре», в которой не согласился с выводами критика о том, что «центр тяжести театрального дела перенесен здесь с личного творчества артистов, с власти их вдохновения, на власть техники» и что

коллектив, при отсутствии в нем трагиков, не должен был браться за постановку Шекспира. Дягилев, напоминая о вечном упреке, который делают «всякому художественному явлению», утверждает: «…сколько нашему искусству напортили эти требования „ударов по сердцам“ и „мигов творческих чудес“, вся эта животная жажда „нутра“, от которой мы никак не можем до сих пор отделаться». Он пишет:

«Я бы затруднился определенно ответить, прав ли Московский театр в том, что поставил „Юлия Цезаря“, но несомненно одно, что потребность классического театра в настоящий момент самая законная и понятная. Радостно же, что постановкою „Цезаря“ московские артисты показали, что они могут играть классиков вполне культурно и именно с той точки зрения, с какой хочется видеть классический театр современному, очень современному зрителю…

У московских актеров есть чувство художественной дисциплины и привычное сознание, что над „темпераментом“ и „feu sacré[27]“ артиста есть нечто высшее, подчиняющее себе и собирающее все краски в одну картину, а потому главное достоинство Художественного театра заключается именно в его вышеупомянутом главном недостатке, что „центр тяжести театрального дела перенесен в нем с личного творчества артистов, с власти их вдохновения“. Власть вдохновений и есть величайшее рабство нашего театра».

Когда же в столице гастролировала оперная труппа С. И. Мамонтова, немало места на страницах «Мира искусства» было отведено рецензиям на все ее постановки, в обязательном порядке описывались созданные к ним костюмы и декорации. Большое внимание уделялось также истории Санкт-Петербурга, сохранности его архитектурных памятников. Особенно это стало заметно в 1903 году, когда широко праздновалось двухсотлетие города, ставшее поводом для широкого осмысления на страницах журнала его роли в жизни страны.

Появление материалов на эту тему было очень своевременным. В XVIII веке и первой половине XIX столетия многие литераторы и художники создавали образ прекрасного города, воспевая красоту его архитектурных ансамблей, набережных, памятников, садов. И кульминацией этого восхищения столицей, возникшей благодаря гению Петра Великого «из топи блат», стал пушкинский гимн Санкт-Петербургу — поэма «Медный всадник». Но уже к середине XIX столетия в литературе и искусстве о красоте необыкновенного города стали забывать, она словно ускользала от взглядов деятелей культуры. Восхищение уступило место обыденности, а

порой и раздражению. Всё чаще город стали изображать как череду унылых доходных домов, место обитания чиновничества и обездоленных, униженных людей. Мысль о том, что Санкт-Петербург чужд России (мол, даже имя у него нерусское), всё настойчивее внедрялась в общественное сознание.

Дягилев же, самозабвенно любивший этот город (в нем он в значительной степени и стал тем, кем его знает весь мир), всячески пытался переломить ситуацию, призывал своих друзей и единомышленников воспевать неповторимое очарование столицы. Не раз он напоминал о том, что предки многих из них были строителями Санкт-Петербурга, создавали его красоту собственными руками, принимали непосредственное участие в значимых для города событиях. И молодые художники, повинуясь воле своего непререкаемого лидера, словно заново открывали для себя строгую, удивительную красоту Северной Пальмиры. Поэтому нас до сих пор восхищают «петербургские» произведения А. Бенуа, Е. Лансере, М. Добужинского, А. Остроумовой-Лебедевой…

В 1899 году широко отмечалось столетие со дня рождения А. С. Пушкина и «Мир искусства» посвятил немало страниц этому событию. Руководство журнала предоставило современным деятелям литературы и искусства возможность высказать свою точку зрения на творчество великого поэта. Д. Мережковский, в частности, писал: «…пушкинской красоты и мудрости хватит на весь русский народ, томящийся вот уже четыре века „гладом душевным“».

В журнале печатались также статьи о творчестве М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Н. А. Некрасова. Не забывали члены редколлегии и о новом поколении российских поэтов. На страницах издания нередко появлялись стихи А. А. Блока, К. Д. Бальмонта, В. Я. Брюсова.

Но многие «мирискусники», отдавая себя любимому делу и порой засиживаясь в редакции до глубокой ночи, всё же не замыкались в рамках журнала. Они писали портреты и пейзажи, трудились над созданием театральных постановок, оформляли книги. А талантливейший Михаил Врубель, кроме того, отдавал дань декоративно-прикладному искусству: отделывал майоликой печи и камины, расписывал балалайки, украшал фресками гостиницы. Характерно, что буквально во всех этих работах доминировало неприятие современного мира с его пошлостью и пустотой, выражавшими духовные стандарты буржуазного общества. И предложенная молодыми энтузиастами альтернатива — романтизировать жизнь, внести красоту в окружающую действительность — постепенно находила почитателей.

Казалось бы, чего еще желать? Победа, хотя и нелегкой ценой, достигнута. Но в жизни, к сожалению, далеко не всё так просто, как может показаться на первый взгляд. «Мир искусства» не просуществовал и двух лет, как княгиня Тенишева, не на шутку встревоженная многочисленными негативными отзывами о деятельности группы, решила прекратить финансирование журнала. Это был удар, да еще какой! Но беда, как известно, не приходит одна. Вскоре выяснилось, что и от Мамонтова больше ждать помощи не приходится. Правда, с его стороны отступничества не было, тут дело совершенно иного свойства.

Савва Иванович был арестован за якобы крупную растрату в правлении железной дороги, объявлен банкротом и посажен в тюрьму. Мамонтов мог продать свое имущество и погасить задолженность, но его могущественным недоброжелателям это было невыгодно, и имущество описали. В газетах распространялись слухи об огромных хищениях. Несмотря на все усилия друзей и положительное мнение рабочих о талантливом предпринимателе, он несколько месяцев провел в заключении. И кто знает, сколько продлилась бы эта черная полоса, если бы не счастливый случай, о котором рассказывает А. Бенуа: «Некоторое время мы… жили в том убеждении, что песенка журналу спета, что мы вскоре перестанем фигурировать на общественной арене в качестве чего-то сплоченного и тем самым значительного… Но тут произошло чудо! Спас нас сам царь-батюшка, а точнее — спасло заступничество перед ним Серова».

Валентин Серов писал в это время ставший впоследствии знаменитым портрет императора Николая II в тужурке и ежедневно бывал в Зимнем дворце. Художник, по природе человек очень скромный, не привык о чем-то просить сильных мира сего, хотя зачастую и имел такую возможность. Но тут — наболело… Вот и рассказал государю во время одного из сеансов, пользуясь известной свободой, о «Мире искусства», его культурном значении для страны и о материальных затруднениях. Пришлось сказать и о несчастье, постигшем Мамонтова. Видимо, речь художника убедила императора, и он тут же выказал желание помочь. Результат разговора превзошел все ожидания Серова: Николай Александрович неожиданно для него выделил журналу из «собственной его шкатулки» субсидию на два года в размере десяти тысяч рублей.

Этого оказалось достаточно, чтобы продлить изданию жизнь. К тому же примеру императора последовали и несколько частных лиц: крупные предприниматели С. С. Боткин, И. С. Остроухое, кто-то из династии Морозовых. Главное было сделано: «Мир искусства» удалось спасти.

Кстати, вскоре следствие установило, что С. И. Мамонтов никаких денег не присваивал. Он был оправдан присяжными, и зрители, заполнившие зал судебных заседаний, встретили это решение долго не затихавшими аплодисментами. Но силы «Саввы Великолепного», благороднейшего из русских меценатов, были основательно подорваны. И помогать «мирискусникам» он уже больше не мог — был разорен. Из всех своих прошлых предприятий Савва Иванович содержал в последние годы жизни только гончарную мастерскую, устроенную когда-то Врубелем, увлекавшимся майоликой.

Выпуская журнал, Сергей Павлович не забывал и о выставочной деятельности. Каждый год он устраивал для жителей столицы настоящий праздник искусства. Кстати, именно выставки в значительной степени определяли состав сотрудников «Мира искусства», они же давали изданию главный иллюстративный материал. К тому же первые две выставки были организованы и проведены лично Дягилевым.

Первая выставка объединения открылась 18 января 1899 года в залах музея барона А. Л. Штиглица. Ядро ее составили произведения русских художников — Л. Бакста, А. Бенуа, А. Васнецова, М. Врубеля, Е. Лансере, И. Левитана, Ф. Малявина, М. Нестерова, Е. Поленовой, В. Поленова, И. Репина, К. Сомова, В. Серова, М. Якунчиковой. Но их хорошо дополняли полотна мастеров живописи — иностранцев: финнов В. Бломстеда, А. Галлен-Каллелы, Э. Ярнефельта, Э. Эдельфельта, М. Энкеля, французов Э. Аман-Жана, П. Бенара, Ж. Э. Бланша, П. Даньян-Бувре, Э. Дега, Э. Каррьера, Г де Латуша, Л. Лермита, Р. Менара, П. Пюви де Шаванна, Ж. Ф. Раффаэлли, В. Симона, немцев Х. фон Бартельса, Л. Диля, В. Лейбла, М. Либермана, англичан Ф. Брэнгвина, Д. Уистлера, бельгийца Л. Фредерика, американцев Д. Александера, Л. Тиффани, швейцарца А. Беклина, итальянца Д. Больдини, шотландцев Д. Патерсона, Т. Мортона, норвежца Ф. Таулоу, шведа А. Цорна… Устройство этой выставки стоило Дягилеву поистине титанических трудов. Они оказались оправданными: успех у художников, зрителей, в великосветских кругах был грандиозный. Лишь пресса откликнулась на это выдающееся художественное событие беззастенчивой бранью, но к этому «мирискусникам» было не привыкать.

Не менее успешной оказалась и вторая выставка «Мира искусства», подготовленная Дягилевым. Он же и открыл ее в том же помещении 28 января 1900 года. На этот раз вниманию публики были представлены исключительно произведения русских художников — как современных, так и тех, которые

творили в XVIII и начале XIX века — Д. Левицкого, В. Боровиковского, К. Брюллова, О. Кипренского.

Вскоре после закрытия выставки, 24 февраля, состоялось собрание сотрудников «Мира искусства», которые решили положить конец «единоначалию» Дягилева и выработать основные принципы организации будущих выставок. Тогда же было решено, что устройством будущих выставок должен заниматься распорядительный комитет из ежегодно выбираемых двух человек и третьего постоянного члена — редактора журнала «Мир искусства». Для организации третьей выставки в тот же день избрали Валентина Серова и Александра Бенуа.

Как пишет С. Лифарь в книге «Дягилев», все художники «разделялись на три категории: „постоянных участников“, художников, получивших приглашения от комитета, и из новых участников, которые могли приглашаться на один год по предложению семи постоянных членов-участников. Разница между двумя первыми категориями заключалась в том, что первые художники имели право по их личному выбору выставлять одну вещь, в то время как хотя бы одну вещь художников второй категории обязывался выбрать комитет».

Осенью 1900 года Сергей Павлович переехал с Литейного проспекта на набережную реки Фонтанки, где прожил до 1906-го. Ныне здесь, на доме 11, висит мемориальная доска, которой отмечены заслуги Великого Импресарио перед русской культурой.

А тогда, на заре XX века, Дягилев с любовью и присущим ему вкусом обставляет новое жилище. Комнаты украшает стильная мебель, особый же шарм гостиной придает люстра в виде дракона. Как и прежде, для работы редакции журнала Сергей Павлович отводит две комнаты. А в большой столовой, как и ранее на Литейном, все собираются пообедать, а главное — поговорить об искусстве. Не все, конечно, придерживались единого мнения по обсуждаемым вопросам. А. Остроумова-Лебедева вспоминает эти дни: «…сколько было споров, диспутов, дискуссий. Произносились целые речи, полные блеска, знания и проникновения. Иногда кончалось ссорой, но ненадолго. Все любили и уважали друг друга».

В годы жизни на набережной Фонтанки Сергей Павлович продолжал увлеченно заниматься изданием любимого журнала и организацией выставок. И хотя публика относилась к выставкам неоднозначно, о них много спорили, всё же каждая вызывала огромный, неподдельный интерес петербуржцев. А «мирискусники», прежде всего сам Дягилев, неуклонно

проводили свою линию: они показывали зрителям лучшее, что было в ту пору в русском искусстве, и в то же время знакомили их с художественными достижениями Европы. Взаимообогащение разных художественных культур было столь явным, сильным, что даже самые ярые противники «декадентов» со временем поняли: эти молодые, полные энтузиазма и творческих устремлений люди делают поистине благородное дело.

После второй выставки «мирискусники», казалось бы, преследуя благие цели, несколько «перемудрили». Дело в том, что залы музея барона Штиглица перестали сдавать в аренду и нужно было срочно искать новое помещение. Его нашли… у «врагов» — в залах Императорской Академии художеств. Но организовать и провести там выставку оказалось делом нелегким, ведь Дягилев собирался дать генеральное сражение одновременно и передвижникам, и академистам. Правда, ему помогал — причем очень активно — Валентин Серов. Как член академии он подал в ее совет прошение о предоставлении выставочного зала для общества «Мир искусства». Просьбу поддержал граф Иван Иванович Толстой, который, будучи вице-президентом академии, в ту пору фактически ведал ее делами и, что очень важно, сочувственно относился к новому искусству и был большим почитателем таланта самого Серова. Решение совета академии, таким образом, было положительное.

Вскоре по столице распространился слух, что «декаденты» (всё еще «декаденты»!) выставляются в академии. Началось сильнейшее противодействие со стороны ряда художников, а также В. Стасова, который с яростью набросился на своих врагов, опубликовав в «Биржевой газете» статью «Шахматный ход декадентов». По словам Сергея Павловича, начались «целое море брани, хитросплетенные предположения, официальные протесты и прочая мелочь».

Действительно, скандал в академии разразился нешуточный! Некоторые участники специально созванного заседания даже высказывали мысль, что, мол, «чуму пускать в Академию нельзя». Но в защиту «Мира искусства» выступили такие корифеи, как Архип Иванович Куинджи и Илья Ефимович Репин. Стасов, таким образом, был повержен. А Серов, не зная еще, как прошло заседание в академии, был даже готов в случае отмены решения совета «бросить назад и чин академика, коли на то пошло». Но, к счастью, всё обошлось. Выставка в Академии художеств была открыта 5 января 1901 года и оказалась такой же удачной, как и почти все предыдущие начинания Дягилева.

Правда, нервы «мирискусников» были потрепаны изрядно.

Недаром Сергей Павлович, вспоминая об этом событии, с горечью писал: «Что же мы получили за наше простое и законное желание устроить выставку более изящно и уютно? На первых шагах целый ряд протестов. Из-за того, что деревянные крытые холстом мольберты мы заменили деревянными, крытыми холстом брусьями, наши постройки объявили опасными в пожарном отношении. Отсюда целая переписка, комиссии, заседания. Почтенные профессора и академики дошли до того, что стращали публику через „случайных“ интервьюеров в разных мелких листках, любезно предложивших им свои услуги. Некоторые же из „маститых“ пошли еще дальше и открыто заявляли, будто против нас такая вражда, что нашу выставку непременно подожгут. Это уже прямо напоминало мотив из „Гугенотов“[28]: „У Карла есть враги“. Когда же, несмотря на все эти неудачные протесты, выставка все-таки открылась и была устроена, как мы того желали, — наша художественная критика ничего не нашла лучшего, как глумиться над затеей декадентов и заявлять, что мы, „пропагандируя Ционглинского, не признаем завешанного нами Тициана“».

Центром внимания публики стали картины А. Бенуа, И. Билибина, А. Головина, И. Браза, К. Коровина, Е. Лансере, М. Нестерова, А. Остроумовой, К. Сомова, В. Серова, князя П. Трубецкого, Я. Ционглинского, скульптуры А. Голубкиной, произведения прикладного искусства М. Якунчиковой… Одна из картин Александра Бенуа, «Пруд перед Большим дворцом», так понравилась императору Николаю II, посетившему выставку 3 февраля, что он даже приобрел ее. Сопутствовал успех и другим художникам — Л. Баксту, А. Васнецову, М. Врубелю, С. Малютину, Ф. Малявину, А. Рябушкину. Сравнивая эту выставку «мирискусников» с предыдущими, нетрудно найти ряд новых имен. «Декадентская зараза» распространялась всё глубже среди русских художников, привлекая свежие силы.

Чуть больше чем через год, 9 марта 1902-го, в залах Пассажа была открыта следующая выставка объединения. На этот раз «Мир искусства» выступил совместно с московским товариществом «36-ти» художников. И, как всегда, результат оказался блестящим! Но в дальнейшем москвичи захотели независимости и в 1903 году устроили уже собственную выставку. Надо отдать должное Дягилеву — о деятельности «отколовшихся» коллег он судит беспристрастно: «Не знаю, которая из двух названных выставок от этого более проиграла, одно лишь могу констатировать, что та группа художников, которая составляет центр товарищества „36-ти“, обладает слишком большим вкусом, чтобы допустить к себе что-либо нехудожественное и грубое. А

потому выставка, как и нужно было ожидать, вышла свежею и производит благоприятное впечатление».

Вскоре после очередной выставки «Мира искусства», 15 февраля 1903 года, состоялось итоговое собрание ее участников. Как оказалось, этот день стал началом конца — как самого объединения, так и выпестованного Дягилевым журнала. Причину *катастрофы* пытается объяснить в воспоминаниях Александр Бенуа: «Выставки под фирмой „Мир искусства“ прекратились на целый год раньше (раньше, чем прекратился журнал)… Поводом… были какие-то осложнения, встретившиеся при разрешении вопроса о слиянии нашей выставки с родственной по характеру и составу участников московской выставкой „36-ти“ художников. Но это был лишь повод, под ним же созрело всё то же сознание, что „надо кончать“. Сказать кстати, только что тогда состоявшаяся выставка наша, устроенная в большом зале Общества поощрения, вышла неудачной как в смысле подбора произведений, так и в смысле своего внешнего вида».

Сейчас трудно судить, насколько был прав Александр Бенуа. Но даже если эта выставка и оказалась не совсем успешной, стоило ли вот так, вдруг, прекращать дело, которое в течение нескольких лет было настоящим триумфом «мирискусников» и лично Дягилева? Тут явно замешана интрига, чье-то недовольство… Более полную картину происшедшего находим в воспоминаниях Игоря Грабаря:

«В начале 1903 года, во время выставки, в Петербург съехались все члены организовавшегося уже к тому времени общества „Мир искусства“. Так много художников, как в этот раз, не собиралось еще никогда. Кроме петербуржцев, была и вся Москва. Дягилев, открывший собрание, происходившее в редакции, произнес речь, в которой сказал, что, по его сведениям, среди участников были случаи недовольства действиями жюри, почему он считает своим долгом поставить вопрос о том, не своевременно ли подумать об иных формах организации выставок. Он намекал на недовольство его диктаторскими полномочиями, открыто высказывавшееся в Москве. Сначала нехотя, а потом всё смелее и решительнее, один за другим стали брать слово. Все высказывания явно клонились к тому, что, конечно, лучше было бы иметь несколько более расширенное жюри и, конечно, без диктаторских „замашек“.

Я молчал, начиная понимать, что идет открытый бой между Москвой и Петербургом, что неспроста явилось столько москвичей. Но самое неожиданное было то, что часть петербуржцев, имевших основание считать себя обиженными, вроде Билибина, Браза и нескольких других, стала на сторону

Москвы. Еще неожиданнее было выступление Бенуа, высказавшегося также за организацию нового общества. Дягилев с Философовым переглянулись. Первый был чрезвычайно взволнован, второй сидел спокойно, саркастически улыбаясь. На том и порешили. Все встали. Философов громко произнес: „Ну и слава богу, конец, значит“.

Все разошлись, и нас осталось несколько человек. Молчали. О чем было говорить? Каждый знал, что „Миру искусства“ пришел конец. Было горько и больно».

Но больнее всех было, конечно, Дягилеву. Ведь именно он, как ледокол, шел все эти годы вперед и только вперед, увлекая за собой остальных. И вот — недовольство его «замашками», которое скорее можно назвать просто и ясно — предательство. Ведь ко многим из тех, кто выступил за организацию нового общества, он мог бы обратиться с сакраментальной фразой: «И ты, Брут?»

Вскоре в «Мире искусства» была напечатана заметка:

«Нынешней весной журнал „Мир искусства“ своей обычной выставки не устраивает. Новый „Союз художников“, который образовался из участников выставки „36-ти“ в Москве и большинства участников „Мира искусства“, устраивает свою выставку в конце декабря, в Москве, в помещении Строгановского училища. В Петербурге выставка предполагается в течение Великого поста.

Отсутствие устава при крайне строгом жюри — таков был принцип выставок журнала „Мир искусства“. Строгий устав при отсутствии жюри — таковы основания нового „Союза“».

Вот так — коротко и сухо. Выставочная деятельность объединения закончилась. Пока еще выходил журнал. Но выпускать его оставалось недолго. Счет шел на месяцы…

Глава шестая ПАДЕНИЯ И ВЗЛЕТЫ

Для Дягилева всегда была характерна устремленность в будущее. Он шел вперед и только вперед, увлекая за собой друзей и соратников. Недаром эпиграфом к своей программной статье, опубликованной в первом-втором номере «Мира искусства», он выбрал слова Микеланджело: «Тот, кто идет за другими, никогда не опередит их». И всё же, еще в ранней молодости осознав свое предназначение, выбрав правильный путь, в ка-кой-то момент он не сумел избежать соблазна. В 1899 году Сергей Павлович совершает, пожалуй, самый неожиданный в своей жизни поступок, добровольно отказавшись от еще недавно священных прав на независимость: 10 сентября становится чиновником особых поручений директора Императорских театров князя С. М. Волконского.

Как мог столь свободолюбивый человек, считавший себя «демиургом», смириться с ролью государственного чиновника — жестко регламентированной, часто не позволяющей не только высказывать, но даже иметь собственное мнение? И всё же, если проанализировать это решение Дягилева, можно прийти к интересному выводу: первые успехи «мирискусников» не только льстили самолюбию их лидера, но и наверняка вызывали у него желание расширить ту сферу, где наиболее плодотворно можно воплотить в жизнь его мысль о господстве искусства над повседневностью. Поэтому возможность «направлять» течение жизни, имея в руках государственные рычаги, показалась ему в тот момент очень заманчивой. К тому же у власти была особая красота — в эстетике, знаках отличия, ритуалах, а никто из русских художников того времени не был так предан красоте, как «мирискусники».

Конечно, став служащим Императорских театров, импресарио вынужден был изменить свой внешний облик. Привычный фрак с бабочкой уступил место расшитому золотом мундиру. Но все-таки быть как все он не мог. Поэтому имидж нового государственного служащего как бы невзначай дополняет особый штрих: бывая на публике, посещая спектакли, Дягилев неизменно держит в руке изящный перламутровый женский бинокль. Именно этим биноклем на тонкой ножке, который все окружающие, конечно, заметили, он подчеркивает некую обособленность от общей массы чиновничьей братии. Мотивы его поведения имеют глубокие корни, но «игру на публику» распознали лишь немногие. Среди них оказался писатель Юрий Тынянов, которому удалось докопаться до самой сути в

понимании молодого чиновника: «…за ним сразу укоренилась репутация эстета-сноба. Он и был таким, но за этой маской фатоватого барчука таилось нечто как бы противоположное и снобизму, и фатовству — очень искренняя, очень взволнованная любовь к искусству, к чарам красоты, которую он называл „улыбкой Божества“, и более того — сердечная, даже сентиментальная привязанность к России, к русской культуре, и сознание ответственности перед ее судьбами».

Совершенно по-другому, чем недоброжелатели, порой просто влюбленными глазами смотрели на молодого красавца с седой прядью в черных волосах (из-за нее Дягилева прозвали «шиншиллой» или, на французский манер, «шеншеля») многие артистки, особенно балетные. Им была очень увлечена и самая яркая звезда русского Императорского балета Матильда Кшесинская. Танцуя свою вариацию в балете «Эсмеральда», она частенько, увидев в ложе Дягилева, тихонько напевала:

Сейчас узнала я,
Что в ложе шеншеля,
И страшно я боюся,
Что в танце я собьюся.

Ей с воодушевлением подпевали многие танцовщицы. Все они были рады аплодисментам своего кумира, гордились его вниманием.

У директора Императорских театров было в то время семь (!) чиновников особых поручений. И каждого нужно было чем-то занять, хотя бы для вида. Учитывая энергию и утонченный художественный вкус Дягилева, князь Волконский недолго ломал голову над тем, что поручить своему новому помощнику. Его главной обязанностью стало редактирование «Ежегодника Императорских театров», который до этого находился в ведении другого сотрудника дирекции — А. Е. Молчанова, мужа знаменитой актрисы М. Г. Савиной. В воспоминаниях князь описывает первые шаги импресарио на новом для него поприще: «Когда Дягилев поступил в дирекцию, Молчанов сам догадался отказаться от редактирования „Ежегодника“, предвидя, что он будет передан Дягилеву, и втайне надеясь, что этот „декадент“ на казенном издании сорвется. Все ждали появления первого номера. „Мир искусства“ раздражал рутинеров, чиновников от искусства. Его свежесть, юность клеймились как нахальство; группа молодых художников, в нем работавших, впоследствии приобретших такую громкую и почетную известность, как

Александр Бенуа, Сомов, Бакст, Матютин, Серов, Малявин, Рерих и другие, высмеивались печатью с „Новым временем“ во главе, а предводитель их Дягилев именовался прощелыгой, ничего в искусстве не понимающим. Можно себе представить, как было встречено вступление Дягилева в дирекцию… песенка, готовившая публику к появлению первого номера „Ежегодника“ в обновленной редакции, была недоброжелательная, глумительная. Наконец, он вышел, этот первый номер. Он ошеломил тех, кто ждал провала, и превзошел ожидания тех, кто верил в его успех. Первый номер дягилевского „Ежегодника“ — это эра в русском книжном деле…»

Издание действительно получилось прекрасным: по богатству и разнообразию содержания, количеству и качеству репродукций, техническому совершенству. Как отмечает С. Лифарь, «помимо обязательного „Обозрения деятельности императорских С.-Петербургских театров“ (русская и французская драма, балет, опера), „Обозрения деятельности императорских театров“, репертуара Императорских театров, юбилеев, некрологов, всевозможного рода „списков“ (список пьес, список артистов, список личного состава и т. д. и т. д.) и проч., в „Ежегоднике“ было множество интересных статей и очерков, из которых на первое место надо поставить значительнейшую и прекрасную, большую статью (в 91 страницу) В. Светлова „Исторический очерк древней хореографии“ и небольшой очерк Александра Бенуа „Александринский театр“…». Конечно, поражало воображение и художественное оформление «Ежегодника» виньетками, концовками, заставками, репродукциями — как в тексте, так и вне его.

И все-таки «эрой в русском книжном деле» «Ежегодник» не стал. Оценка, данная ему князем Волконским, была бы справедливой, если бы это детище Дягилева появилось на свет несколько раньше — скажем, в начале 1898 года, когда еще не существовал «Мир искусства». Все-таки пальма первенства в издательском деле принадлежит именно ему. Заслуга же издания, выпущенного молодым чиновником, состоит в том, что после его выхода всем стало ясно: поднятую Дягилевым планку отныне опускать нельзя.

Но даже этот успех вызвал глухое недовольство сослуживцев. К тому же, по признанию князя Волконского, Дягилев «имел талант восстанавливать всех против себя». Начался «тихий бунт в конторе, за кулисами, в костюмерных мастерских». Директор утверждает в воспоминаниях, что старался не обращать внимания на недовольство сотрудников — думал, всё как-то постепенно успокоится. Однажды он передал управляющему конторой

письменное распоряжение о втором «поручении» Дягилеву: на него возлагалась постановка балета Л. Делиба «Сильвия». Волконский пишет: «Это должно было быть на другой день напечатано в Журнале распоряжений. Вечером приходят ко мне два моих сослуживца из конторы и говорят, что распоряжение вызовет такое брожение, что они не ручаются за возможность выполнить работу. Я уступил — распоряжение в Журнале не появилось. Я сказал Дягилеву, что вынужден взять свое слово обратно».

Эти слова директора Императорских театров нельзя, конечно, воспринимать буквально. Хотя «тихие бунты» и могли иметь место в казенном учреждении, но чтобы дело дошло до откровенного саботажа, невыполнения работы — это вряд ли. В воспоминаниях С. М. Волконского дело представлено так, будто князь, решивший было дать Дягилеву постановку «Сильвии», под влиянием двух своих подчиненных отменил собственное решение вечером того же дня. На самом же деле работа над спектаклем уже шла полным ходом, когда Дягилев вдруг был от нее отстранен. Это подтверждает заметка Александра Бенуа о «Руслане и Людмиле», опубликованная в «Мире искусства» в 1904 году. Автор пишет о намеченных Сергеем Михайловичем реформах, которые не были в полной мере проведены из-за кратковременности его пребывания на посту директора Императорских театров: «…Полностью программа князя Волконского должна была проявиться в постановке балета „Сильвия“ Делиба. К ней была призвана целая группа художников, долженствовавших разработать сценариум этого гениального балета во всех подробностях, — однако вялость и трусливость дирекции положила крутой конец этой затее, и здание, которому был положен фундамент, так и осталось не выстроенным».

Сергей Павлович конечно, не смог это вынести. Он тут же официально отказался от заведования «Ежегодником». Вслед за этим на стол директора легли заявления от художников, которых привел Дягилев, о том, что они не будут больше работать на дирекцию Императорских театров. Таким образом, «мирискусники» наглядно продемонстрировали, что они представляют собой единую группу и готовы выступить вместе.

В воспоминаниях князя Волконского сказано, что он потребовал от Дягилева, чтобы тот подал в отставку. «Он отказался. Тогда я представил его к увольнению без прошения. Вот тут началась возня». Автор явно пытается сместить акценты. Сплоченность «мирискусников» заставила его изменить привычную тактику: он не стал вызывать подчиненного к себе в

кабинет, а поехал к нему сам.

Правда, сначала, чтобы поддержать своего начальника, в квартиру на Фонтанке отправился директор Московской театральной конторы В. А. Теляковский. Вот как он описывает это событие в дневнике: «К Дягилеву я приехал в 4 $^1/_2$ часа и застал там всю компанию; они мне сказали, что их решение непоколебимо — они уже достаточно изверились в обещании князя и теперь не согласны работать иначе, как он им даст векселя… и, будучи все солидарны, все уходят потому, что видят даром потерю своих сил и энергии. Дягилев начал приводить все примеры, как их директор проводил и как он их все время ставил в фальшивое положение, и дело за $^1/_2$ года окончилось тем, что постановку неудавшуюся „Садко“ стали взваливать на спину новых декадентов, когда работали люди совершенно к ним непричастные: Аполлинарий Васнецов, Гельцер и др. Таким образом, занимаясь выставками, журналом „Мир искусства“ и двигая вперед новое искусство, театр, в котором они служат, стал их провалом потому, что в бочку дегтю князь вливал ложку меду».

Разговор длился два часа, и в конце его стало ясно: о компромиссе не может быть и речи. Пришлось пригласить самого директора. «Сначала, — продолжает Теляковский, — он ответил по телефону, что не может приехать, но когда Дягилев к нему ехать отказался, Волконский приехал. Тут его встретили упреками, что он их всех всё время подводит. И стали ему перечислять все его промахи, упрекая директора в слабости, бесхарактерности — говорили ему даже прямо в глаза, что он не может быть директором при таком отношении к делу. Директор пожимал плечами… и все разговоры ни к чему путному не привели».

Раз так — «зарвавшегося» чиновника нужно было поставить на место. Князь Волконский, по его собственному признанию, ценивший в Дягилеве «глубокого знатока искусства во всех его проявлениях», сделал всё, чтобы уволить его особо изощренным способом — по так называемому «третьему пункту». «Увольнение без прошения» в то время было страшным клеймом. С. Лифарь комментирует этот способ избавления от особо неугодных сотрудников: «…чиновник, уволенный „по третьему пункту“, лишался на всю жизнь права поступления на какую бы то ни было государственную службу и всю жизнь ходил с этим волчьим паспортом…»

У директора Императорских театров было формальное право уволить Дягилева именно по «третьему пункту»: в Своде законов Российской империи записано, что он применяется в отношении

чиновников, «кои, по убеждению начальства, неспособны к исправлению возложенных на них должностей или почему-либо неблагонадежны. Или сделали вину, известную начальству, но такую, которая не может быть указана фактами». А здесь даже факт был налицо: Дягилев отказался, причем в письменной форме, от заведования «Ежегодником». Остается лишь вспомнить, что несколько раньше другой чиновник, А. Е. Молчанов, тоже отказался от редактирования этого издания, но наказан не был.

Но прежде чем принять крутые меры, князь Волконский предложил Дягилеву «по-хорошему» оставить службу, дав ему пятидневный срок на подачу прошения об отставке, причем сообщил ему об этом официально, через контору. Сергей Павлович, получив требование директора, совершенно растерялся, ситуация сначала казалась ему безвыходной. В те дни он еще попросту не осознал, что всё это к лучшему и невозможность дальнейшего сотрудничества с государственной бюрократической машиной открывает для него новые перспективы. Лишь оставаясь наедине с Димой Философовым, он, как вспоминает Бенуа, «больше распоясывался, иногда даже плакал или отдавался бурным проявлениям гнева, но это проходило в тиши его спальни, в конце коридора, куда, кроме Димы, лакея Василия и нянюшки, никто не бывал допущен…».

Наконец, Дягилев успокоился и стал обдумывать ситуацию. Смиренно принять поражение он не мог — это не в его характере! По крайней мере, рассуждал он, стоит попробовать вовлечь в конфликт… императора и великих князей. И тут же начал действовать — через первую балерину Императорских театров, всесильную Матильду Кшесинскую. А она, желая помочь «шеншеля», обратилась за содействием к своему августейшему покровителю. «…Тут произошло что-то уже совершенно курьезное, — пишет В. А. Теляковский. — Дягилев обратился к защите вел. князя Сергея Михайловича, а этот последний к государю императору, который сказал, что Дягилеву ни к чему уходить. На этом основании Дягилев и написал директору, что оставлять службу не желает, но в этот же день увольнение Дягилева было уже напечатано в „Правительственном вестнике“, и история эта приняла большие размеры».

И все же Сергею Павловичу пришлось уйти из дирекции театров. Спустя годы английский историк балета В. А. Проперт (W. A. Propert) опубликовал в книге «The Russian Ballet. 1921–1929» письмо Дягилева от 17 февраля 1926 года, в котором импресарио рассказывает о своей службе в театральной дирекции. Вот его версия: «С 1899 года по 1901 год я был чиновником особых поручений при директоре Императорских

театров. Я был молод и полон идей. Я издавал в течение одного года „Ежегодник Императорских театров“ (это было прекрасно). Я хотел направить театры на путь, по которому я следую и по сей день. Это не удалось! Разразился феноменальный скандал, вмешательство великих князей и просто князей, роковых женщин и старых министров, словом, чтобы меня уничтожить, различные влиятельные лица четырнадцать раз докладывали обо мне государю императору. В течение двух месяцев Петербург только и говорил об этом. Благодаря этому директор Императорских театров, тотчас после меня, вылетел сам. К удивлению всей бюрократической России, через неделю после моего падения…»

Дягилев ничуть не преувеличивает. Князь Волконский действительно недолго оставался на своем посту — причиной его отставки стал конфликт с М. Кшесинской. Он наложил на нее штраф за неподчинение, великий князь Сергей Михайлович вступился за свою протеже, и тут, как говорится, «нашла коса на камень». В июле 1901 года князю Волконскому пришлось уйти в отставку. С тех пор они с Дягилевым «не кланялись» друг другу.

… Прошло десять лет. Наступила другая эпоха. Дягилев был уже не потерпевшим неудачу чиновником, а блистательным импресарио, которому во многих странах рукоплескали благодарные зрители. Однажды он со своими артистами приехал в Рим. Волею судеб там в это время оказался и князь Волконский, давно ставший эмигрантом. В дневнике он описывает нечаянную встречу с бывшим подчиненным: «…однажды в ресторане Умберто я подошел к столу, где он со многими своими сотрудниками обедал, и сказал: „Сергей Павлович, я всегда искренно восхищался вашей деятельностью, но искренность моя была бы не полная, если бы я не воспользовался случаем высказать вам ее лично“.

— Мы так давно с вами не виделись, — ответил он, — я так рад пожать вашу руку.

Так кончился „дягилевский инцидент“».

Тем, кто близко знал Дягилева, такие мягкость и незлопамятность могли показаться странными. Ведь часто он подолгу не прощал людям даже гораздо более мелкие грехи, а тут — продемонстрировал доброжелательность при множестве свидетелей! Видимо, у Сергея Павловича в тот момент было хорошее настроение. Но есть и более глубокая причина: как пишет С. Лифарь, «он мало дорожил своей службой, выше всего ценя независимость „неслужащего дворянина“, и лишение службы в дирекции Императорских театров не было для него ни в какой мере ударом».

И все же он переживал свое поражение весьма болезненно. Ведь, будучи чиновником особых поручений у директора Императорских театров, Дягилев оказался в самом центре театральной жизни, познакомился и подружился с талантливыми артистами. Вынужденная отставка положила конец многим надеждам и чаяниям Сергея Павловича. Недаром же после этого он полтора года не ходил в театр.

В конце весны 1901 года Дягилев уехал за границу и около двух лет жил в Западной Европе, бывая в России лишь наездами. Он невольно стал отдаляться от «Мира искусства», заменив непосредственное участие в жизни журнала перепиской с членами редакции. Правда, из-за границы он присылал разнообразный художественный материал для репродукций, писал объемистые статьи, но они освещали всего две темы — «Парижские выставки» и «Выставки в Германии».

Казалось бы, картины, экспонированные в лучших парижских салонах, должны были вызвать одобрение Дягилева. Но, напротив, он разочаровался в современном искусстве, причем настолько сильно, что с тех пор всё больше стал обращаться к работам старых мастеров. В статье, отправленной в редакцию в июне 1901 года, он пишет: «Главная отрицательная черта всех современных полупередовых выставок заключается в том обильном количестве полупередового искусства, которое их заполняет. Кажется, что сделано крупное открытие — найден рецепт „модернизма“. За последние годы и особенно после Всемирной выставки[29] прибегание к этому рецепту сильно распространилось. Даже в самой зеленой молодежи искания как бы приостановились, все стали осторожны, разумны, осмотрительны, не слишком передовиты, но и не отстали… Когда мне приходилось говорить с художниками в Париже о Салоне и бранить его за бесцветность, они удивлялись: „Разве он плох! Нам кажется, что он как всегда!“ Вот в этом-то „как всегда“ и дело».

Правда, работы нескольких мастеров — испанцев Игнасио Зулоаги и Эрменехильдо Англада Камараса, французов Антонио де ла Гайдара и Мориса Дени — привели Дягилева в восторг. Говоря о них, автор подчеркивает: «…этого, пожалуй, и достаточно за один год, хотя бы и для всего мира — нельзя же поминутно требовать гениальных произведений! — но дело теперь не в том: горе, что настоящего увлечения мало, трепещущий огонь не поддерживается, на многих жертвенниках он совсем погас, а сами жертвенники стоят остывшие, прекрасные, неизменные и ненужные».

Статья «Выставки в Германии» состоит из трех частей: «Дармштадт», «Дрезден» и «Берлинский сецессион». В самом

начале Дягилев полемизирует с известным историком живописи Р. Мутером, защищая дармштадтскую «затею» — «Документ немецкого искусства»: построить художественную колонию, которая должна, по его мнению, стать альтернативой тому уродству, «в котором, не замечая этого, живет большая часть современного общества».

Рассказывая о Дрезденской международной художественной выставке, Сергей Павлович с особым удовлетворением подчеркивает, что рядом с картинами современных авторов устроителями помещены работы мастеров прошлого. А это полностью соответствует устремлениям самого Дягилева: «Прошлой весной на собрании участников выставки „Мир искусства“ было сделано предложение, которое вызвало оживленные дебаты: выражено было желание на будущее время к произведениям современных художников прибавлять образцы старинного творчества крупных классических мастеров, и не в виде какого-нибудь отдела старинных картин, а тут же непосредственно рядом размещать произведения Левицкого, Серова, Буше, Сомова и т. д. Мысль эта мне лично тогда казалась значительной в том отношении, что о свободе и безграничности искусства много толкуют, о декадентстве спорят чуть не ежедневно, а здесь была бы ясная и очевидная параллель: если современное искусство действительно лишь упадок, то пусть оно и рассыплется в прах рядом с настоящим мастерством; если же, как мы осмеливаемся предполагать, в нем есть и сила, и достаточно свежести, то ему не страшно побывать в таком почетном соседстве. Предложение было принято, и это любопытное состязание должно быть и состоится; но ни одна мысль в наши дни не может считаться новою, и я был немало удивлен, когда увидел в Дрездене подобный же проект, приведенный в исполнение. Должен констатировать, что зрелище получилось необыкновенно парадное. Современное творчество, бывшее в преобладающем количестве, как-то обогатилось, получило санкцию от великих творений классических мастеров. Явилась необычная полнота и закругленность в последовательном ряде Бенара, Ван Дейка, Зулоаги, Лейбла, Веласкеса, Уотса и т. д. Никто из них не только не шокировал, но наоборот: они дополняли друг друга и представляли удивительно интересное сопоставление, доказывающее, что *для истинного творчества нет ни определенной формы, ни определенных эпох»*. Заканчивая свою обширную статью рассказом о Берлинском сецессионе, автор утверждает, что он «очень мало значителен» и модное в то время увлечение маленькими выставками в различных немецких городках ни к чему хорошему не приведет.

Когда Сергей Павлович вернулся из-за границы, старые друзья сразу же заметили, что он сильно изменился, словно потух: не видно было прежнего энтузиазма, оптимизма. Дягилев стал более скрытным, явно охладел к современному искусству и прежде всего к своему детищу — журналу «Мир искусства». Правда, фундамент, заложенный когда-то его основателем, оказался настолько прочен, что журнал не только выходил, но даже продолжал развиваться, пополняясь новыми сотрудниками и обогащаясь идеями. Однако сам Дягилев был явно поглощен другими заботами, он не мог останавливаться на достигнутом. Такова уж была его натура первооткрывателя.

Редактируя журнал и организуя ежегодные выставки современных художников, молодой неутомимый импресарио всколыхнул сонное царство русского искусства. До его яркого, похожего на стремительный полет кометы появления на культурном небосклоне оно находилось на провинциальном уровне. Именно Дягилев начал обновлять — по мнению многих его друзей, возрождать — отечественную художественную культуру.

Он с ранней юности был влюблен в XVIII век и мечтал о «реабилитации» искусства ушедшей эпохи. Почему красота Петербурга, воспетая гением Пушкина, теперь считается казенной, а подчас даже казарменной? Многие утверждают: европейское влияние гибельно для русского искусства. Но это же чушь!

Отстаивая свое мнение, он спорит даже с близким другом Шурой Бенуа. В статье «По поводу книги А. Н. Бенуа „История русской живописи в XIX веке, часть II“» Дягилев справедливо обвинил того в «искажении исторической перспективы», которое выразилось в «суровых приговорах» над «наиболее крупными нашими художественными авторитетами». Отрицая подобные оценки автора, Сергей Павлович говорит о ценности искусства прошлого, о необходимости внимательно и заинтересованно относиться к культурному наследию. Эта же мысль пронизывает и другую его статью — «О русских музеях».

В 1901 году Сергей Павлович больше всего мечтал о создании русского национального музея, который должен был воплотить в себе всю историю русской живописи, а продолжением этого грандиозного проекта он мыслил написание и издание этой истории. На первый взгляд могло показаться, что столь амбициозный план на литературном поприще — вовсе не в духе Дягилева, прежде всего потому, что он — человек действия, сгусток энергии; тогда как здесь подразумевалась кропотливая работа в архивах, в тиши кабинетов. Но это не смущало

импресарио. Нужно изменить свой образ жизни и колесить по дорогам — не благоустроенным европейским, а ухабистым российским? Что ж, такого рода трудности его не остановят, не заставят свернуть с намеченного пути. Доказательством его целеустремленности служит написанная им большая статья о музеях. Детальный анализ положения дел в Третьяковской галерее, Русском музее императора Александра III и Румянцевском музее как раз и говорит о большой предварительной архивной и кабинетной работе, проведенной Дягилевым.

Автор подчеркивает, что Третьяковская галерея отражает лишь «эпизод» в истории русской живописи, ограниченный рамками 1860—1890-х годов. Гораздо больше его внимание привлекает Русский музей, который вобрал в себя «всё русское искусство (живопись и скульптуру) от его начала, то есть от Петра, и до наших дней». Именно это хранилище, по мысли Дягилева, должно стать отправной точкой для создания грандиозного русского национального музея. Но и здесь автор не может умолчать о случайном и разнородном составе его первых коллекций, поступивших из Эрмитажа, музея Академии художеств, Царскосельского дворца и нескольких частных собраний. Впрочем, главная беда даже не в этом: за пять лет существования музея сотрудники не систематизировали поступивший материал и, несмотря на многочисленные приобретения, фонды так и не обогатились ничем ценным: «Все худшие картины на любой выставке всегда им приобретены». Дягилев считает, что гораздо более важная задача музея — собирать картины, оставшиеся во дворцах, тем более что там еще хранится множество (их количество превосходит «всякое воображение») замечательных работ русских художников.

Эти утверждения основаны на кропотливом исследовании архивных документов. Подсчитывая, что можно было бы передать в русский национальный музей, Сергей Павлович пишет: «В музее Александра III, если бы только правительство пришло к нему на помощь, без всяких приобретений у частных лиц — составилось бы сейчас же собрание из тридцати девяти лучших произведений Левицкого». Не обходит он вниманием и работы В. Л. Боровиковского, даже после беглого осмотра дворцовых описей утверждая, что можно рассчитывать на коллекцию в 48 полотен, «из которых три четверти первоклассных». Дягилев планирует собрать работы старых мастеров из Китайской галереи Гатчинского дворца, кассы Министерства двора Оружейной палаты Московского Кремля, Академии наук и Академии художеств, Александро-Невской лавры, Румянцевского музея…

Автор статьи подчеркивает, что задуманный им музей должен быть «нашей историей в художественных изображениях»: «…наши великие люди писались лучшими русскими мастерами, наши цари выписывали из-за границы художников, которые затем жили и работали годами в России. Всё это необходимо собрать в одно целое…» При этом, считал он, требуют пересмотра музейный порядок наблюдения за картинами и вопросы их реставрации.

Статья, написанная человеком, глубоко знающим и любящим русское искусство, стала своего рода манифестом, побуждающим к действию. И Дягилев — вряд ли стоит в этом сомневаться — хотел работать засучив рукава. Но для претворения в жизнь такого грандиозного проекта нужна была, конечно, помощь свыше, а ее-то как раз и не последовало. Власть имущие сделали вид, что не заметили статью «декадента». К счастью, огромный материал, собранный Сергеем Павловичем, не пропал: он очень пригодился при организации Историко-художественной выставки русских портретов, которая станет подлинным триумфом импресарио.

Обе статьи редактора «Мира искусства» — «По поводу книги А. Н. Бенуа…» и «О русских музеях» — появились не вдруг, а после долгих раздумий. Как считал сам автор, они должны были стать прелюдией к многотомной иллюстрированной «Истории русской живописи в XVIII веке». Надеяться на успех столь масштабного проекта позволяли многочисленные записи, которые Дягилев вел уже несколько лет, изучая архивные материалы. В конце 1901 года в журнале появилась небольшая заметка, анонсировавшая выход в свет первого тома, который редакция планировала опубликовать в январе 1902-го. Читателям сообщалось:

«…весь этот труд будет состоять из трех томов. Первый посвящается произведениям Д. Г. Левицкого, второй — художникам второй половины XVIII столетия (Рокотову, Антропову, Дрожжину, Шибанову, Аргуновым, Щукину, Сем. Щедрину и др.) и третий — В. Л. Боровиковскому.

Ввиду того что произведения всех названных живописцев составляют в большинстве случаев частную собственность, редакция обращается ко всем владельцам картин и портретов упомянутых мастеров с просьбой сообщить по адресу редакции (С.-Петербург. Фонтанка, 11) об имеющихся у них произведениях. Статьи о художниках будут написаны В. П. Горленко и А. Н. Бенуа; цель же издания — собрать разрозненный и столь мало исследованный материал о замечательных русских художниках, а также дать хорошие снимки с их произведений».

Этот проект так и не был полностью осуществлен, но в 1902 году вышла книга «Русская живопись в XVIII веке. Том первый. Д. Г. Левицкий. 1735–1822. Составитель С. П. Дягилев». Она поражала воображение читателей художественным оформлением: прекрасные бумага и шрифт, на титуле — работы художников Е. Лансере и К. Сомова, фототипическое воспроизведение документов, изысканные виньетки, заставки… И главное — прекрасные репродукции портретов самого Левицкого: 63 на таблицах и 38 в приложении. Но все-таки главное достоинство книги — ее содержание. Она по праву заняла одно из самых почетных мест в литературе по истории русской живописи. Недаром этот труд Дягилева был увенчан Уваровской премией[30] Императорской Академии наук.

В предисловии автор пишет: «Цель настоящего издания состоит не в том, чтобы воскресить какой-то выхваченный эпизод из истории русской живописи, но чтобы наиболее полно представить важнейший и блестящий период ее процветания, обильный поразительными талантами, очень быстро возникший после слабых попыток петровских учеников и так же быстро оборвавшийся при расцвете шумного псевдоклассицизма в начале XIX века. Словом, применительно к XIX столетию, в настоящем труде собраны все те элементы, которые в переработке дали Кипренского и Венецианова, и оставлены в тени Лосенко и его школа, сухие и манерные предвозвестники триумфов Брюллова».

И хотя Дягилев, прекрасно знавший, любивший и понимавший как Левицкого, так и всю русскую живопись XVIII века, не обладал талантом писателя, он поразил всех, кто читал его книгу, глубиной исследования творчества художника, за которой стояли, конечно, огромная работоспособность, аналитический ум, интуиция и любовь к делу.

Главная задача, которую поставил перед собой автор, приступая к работе над книгой, состояла «как в розыске перешедших в другие руки известных портретов мастера, так и в открытии произведений», не упоминавшихся прежде; «последнее было, конечно, наиболее важно и интересно». Для ее решения были приложены титанические усилия: «…помимо писем и просьб к лицам, у которых я мог предполагать нахождение картин (получено тридцать шесть ответов), я дважды обращался к печати, первый раз в виде заметки в „хронике“ газет (один ответ), второй раз в форме „письма в редакцию“ (двадцать ответов). Наконец осенью 1901 года я разослал печатные письма всем начальникам губерний и уездным предводителям дворянства, числом около шестисот (двадцать восемь ответов)». В итоге получился обширный список, включавший в себя две категории: «1)

достоверные произведения Левицкого, а также вещи, которые можно с вероятностью ему приписать, и 2) портреты мастера, упоминаемые в источниках, но настоящее местонахождение которых осталось неизвестным».

Но это была лишь часть работы, далее следовало решить ряд головоломок — определить достоверность авторства Левицкого для ряда приписываемых его кисти портретов. Решить — причем с блеском — эту сложнейшую задачу Сергею Павловичу помогли глубокие знания в области русского искусства, понимание художественного метода самого Левицкого и конечно же феноменальная интуиция. Как свидетельствует С. Лифарь, «он установил принадлежность Левицкому девяноста двух портретов, двух копий, исполненных великим мастером, и пятнадцати портретов, настоящее местонахождение которых неизвестно».

Кроме этого, Дягилев приложил к своему труду составленную им хронологическую таблицу портретов работы Левицкого с 1769 по 1818 год. Основную часть монографии составляют обширные комментарии, касающиеся прежде всего лиц, изображенных Левицким. Они, поясняет Дягилев, «взяты из трудов Ровинского[31] и Петрова[32], большинство же составлено вновь, на основании документов, мемуаров, исторических монографий и проч., причем я старался обращать особенное внимание в этих характеристиках на бытовую сторону как на наиболее рисующую эпоху и передающую дух ее».

После выхода в свет книги о выдающемся русском художнике Сергей Павлович продолжил работать над историей русской живописи XVIII века. В 1904 году он публикует статью «Портретист Шибанов», также написанную на основе архивных исследований. Собирая сведения о живописце Алексее Шибанове, Дягилев постепенно пришел к выводу о существовании двух художников, носивших эту фамилию. Произведения Алексея Шибанова[33], работавшего в жанре исторической живописи, до нас не дошли. В Академии художеств хранится лишь сделанная им копия с картины итальянского мастера XVII столетия Д. Ф. Гверчино «Святой Матфей». А вот второй живописец — крепостной Михаил Шибанов — оказался автором знаменитого портрета императрицы Екатерины II en bonnet fourré[34], портрета ее фаворита и дорожного спутника во время путешествия в Крым в 1787 году А. М. Дмитриева-Мамонова и портретов А. Г. и М. Г. Спиридовых. Выяснив, что эти работы принадлежат не герою его статьи, а именно Михаилу Шибанову, Дягилев пытается найти какие-то сведения и о нем. Но, к сожалению, он был вынужден констатировать: ничего «о жизни, художественной деятельности и работах живописца Михаила Шибанова у нас пока… не имеется, и

разве лишь какая-либо счастливая случайность может натолкнуть на объяснение самой возможности появления и условий развития такого загадочного и крупного русского мастера».

Знакомясь с этими работами Дягилева, понимаешь: он всерьез увлекся историей русской живописи XVIII века и, что важно, стал крупным специалистом в этой области. С большим знанием дела он пишет в 1902 году в «Мире искусства» о Выставке русских исторических портретов и рецензирует «Подробный иллюстрированный каталог выставки за сто пятьдесят лет», составленный бароном Николаем Врангелем при участии Александра Бенуа. Увлечение Сергея Павловича совпало с началом редактирования Бенуа журнала «Художественные сокровища России» (1901). Тесное сотрудничество друзей, которое имело место в этот период, не могло не сказаться и на содержании «Мира искусства». С 1902 года редколлегия начинает всё больше внимания уделять старым русским «художественным сокровищам». На страницах журнала то и дело воспроизводятся портреты художников В. Л. Боровиковского, А. Г. Венецианова, О. А. Кипренского, Д. Г. Левицкого, Ф. С. Рокотова, архитекторов А. Н. Воронихина, Б. Ф. Растрелли, К. И. Росси, фотографии памятников Санкт-Петербурга…

Наступил 1904 год. Субсидия, выделенная журналу императором, а в подражание ему и несколькими промышленниками, закончилась. Поднимать же вопрос о ее возобновлении было неуместно: началась неудачная для России война с Японией, надвигалась революция. На повестке дня стояли другие, куда более животрепещущие для страны проблемы.

Но журнал, несмотря на все сложности, переживал период расцвета! Если первый выпуск имел единоличную подпись: «Редактор-издатель С. П. Дягилев», то уже со второго рядом с ней стояла и другая — «Редактор А. Н. Бенуа». Под влиянием Бенуа, стремившегося как можно более полно знакомить читателей с «художественными сокровищами России», во втором полугодии 1904 года в «Мире искусства» был открыт новый отдел «художественно-исторических материалов». Вот как редколлегия объясняла необходимость его появления: «Сюда должны попасть вещи, интересные для истории русского и иностранного искусства, но не укладывающиеся в какие-либо рубрики или в отдельные монографии, которым будет посвящаться большая часть наших номеров. Сколько интересного пропадает и остается неизвестным только потому, что издатели, имея сведения о предметах и возможность произвести их, затрудняются оправдать их помещение какой-либо „систематичностью“».

Казалось бы, Сергей Павлович мог радоваться: несмотря на

трудности, его детище получило всенародное признание, коллектив единомышленников был по-прежнему сплоченный, дружный, да и сам он вовсе не утратил энергию. Но… 1904 год стал для журнала последним. Многие считали, что причина его закрытия кроется в каких-то внутренних неладах, разногласиях, поговаривали, что, мол, Дягилев устал, ему всё надоело. Но сам он прекрасно знал, что дело совсем не в этом, а в отсутствии средств на дальнейшее издание.

Да, журнал себя не окупал. И всё же «мирискусники» сделали еще одну — последнюю — попытку продлить существование прекрасного издания, как ни странно, при помощи… княгини М. К. Тенишевой. А. Бенуа пишет: «…чтобы <не> дать умереть делу, мы еще раз пожалели его и, лишившись казенной субсидии… решились снова обратиться за финансовой помощью к нашей первой меценатке, к той же М. К. Тенишевой, успевшей за эти года забыть какие-то вздорные обиды и охотно откликнувшейся на наше обращение. Но сознание, что надо „кончать“, не покидало нас, и оно отразилось на *несвойственной Дягилеву вялости*, с которой эти переговоры велись. Как раз в самый разгар их, *придравшись к какому-то маловажному пункту*, на котором настаивала Тенишева, всё еще увлекавшаяся под влиянием Прахова[35] и Рериха иллюзией возрождения национального искусства, *мы эти переговоры вдруг прервали*, и с 1905 года журнала не стало».

На самом же деле Мария Клавдиевна вновь предложила взять на себя расходы — при одном непременном условии: Бенуа, с которым к этому времени у нее произошел разрыв, должен выйти из состава редакции. Дягилев вроде бы согласился, но… лишь на словах, на деле же не захотел предавать давнего друга и соредактора. В итоге княгиня отреклась от «мирискусников», объяснив мотивы своего поступка в мемуарах: «Вскоре вышло объявление в газетах о принятии подписки на журнал с моим участием как издательницы. В списке сотрудников я прочла имя А. Бенуа. Дягилев и на этот раз нарушил наше условие… Тогда я немедленно поместила в той же газете объявление, что никакого участия в журнале не принимаю и принимать не буду. Это и было смертью „Мира искусства“. С тех пор я уже окончательно порвала с Дягилевым».

Конечно, отказ бывшей издательницы журнала помочь в его дальнейшем финансировании был одной из главных причин закрытия прекрасного издания. Но — не единственной.

Вспомним собрание художников, состоявшееся 15 февраля 1903 года. Именно на нем был подписан смертный приговор выставкам «Мира искусства». Но ведь была и еще одна — очень

важная — причина.

Постепенно сам Дягилев, понимая, что денег на издание журнала достать не сможет, стал к нему охладевать. Всё больше времени у него стал отнимать новый проект — задуманная им Историко-художественная выставка русских портретов. Бесконечные поездки по всей России настолько захватили импресарио, что на плодотворную работу в «Мире искусства» у него попросту не хватало времени. За текущий год он опубликовал всего две свои статьи — о Московском Художественном театре и о выставке Союза русских художников. В конце второй публикации отчетливо слышны личные ноты автора: «Страшно подумать, что станется нынче с передвижниками, после того как в „Союз“ перешли последние оставшиеся там силы. Пример этого некогда славного общества поучителен и для членов „Союза“ должен быть настоящим грозным memento mori[36]. Начало всякого дела всегда, хотя и трудно, но интересно — „весна, как ты упоительна“; но когда настанет осенний листопад — вот опасный момент, чтобы не превратиться в смешную группу шамкающих „передвижников“, поющих, как Пиковая дама, „про старые времена“ и „старых певцов“. Хотя это и неизбежный закон истории, но неужели же всякий конец есть тление и нельзя быть живым „взятым на небо“ — в искусстве оно, казалось бы возможнее, чем где-либо». Словом, Сергей Павлович не хотел больше топтаться на месте.

Восстанавливая в памяти события последних лет, он понял, что упрекнуть ему себя не в чем. Он действительно сделал всё что мог, а может, и больше. Просто теперь заниматься издательскими делами не получалось. Что ж, бывает… Но смириться с вынужденной бездеятельностью — нет, это не в его правилах! Он по природе борец, и ничто не сможет его остановить на пути к новым вершинам! Поэтому в 1904-м, когда окончательно стало ясно, что журнал доживает последние дни, Дягилев направил всю свою неукротимую энергию на организацию в столице беспрецедентной по масштабу и художественной ценности выставки русских портретов, охватившей период от Петра Великого до начала нового, XX века.

Сотрудники же «Мира искусства», несмотря на закрытие журнала, совершенно справедливо считали, что им удалось достаточно широко выразить свои идеи на его страницах. Анна Остроумова-Лебедева подвела итог его деятельности: «1904-й год был последним для журнала „Мир искусства“, который просуществовал шесть лет, полных блеска и творческой зарядки. Это был первый в России журнал подлинной, молодой художественной культуры. Влияние его было велико и

всесторонне». И это, в сущности, самое главное.

Глава седьмая ПРОРЫВ… В ПРОШЛОЕ

Идея организовать выставку русской живописи XVIII века зрела у Дягилева несколько лет, а в 1902 году, когда ничего не вышло из задуманного им проекта создания русского национального музея, она заслонила собой всё остальное. Сергей Павлович самозабвенно приступает к ее реализации и раздражается, если на его пути встречаются препятствия. Это чувство выплескивается в статье 1902 года, посвященной выставке русских исторических портретов, состоявшейся в залах Академии наук.

Дягилев подчеркивает, что отправился на выставку с большим интересом, но вскоре ему захотелось как можно быстрее уйти из тесного академического зала, «в котором так досадно исковеркана драгоценнейшая мысль — вновь через тридцать лет (первая подобная выставка была устроена в 1870 году. — Н. Ч.-М.) собрать то, что сделано нашими великими стариками, произведения их, беспощадно разбросанные по разным рукам, часто совершенно не ценящим того, чем владеют… Ультрадилетантским и неудачным предприятием является последняя благотворительная выставка портретов. В ней всё сделано наспех и потому всё несуразно… Это, конечно, не значит, что на ней не было хороших вещей, наоборот, из несчастных двухсот шестидесяти номеров можно отобрать добрую половину портретов самого первого достоинства, но что же из этого следует? Десять человек соединили вместе то, что у них было хорошего, и вышла выставка. Разве в этом цель такого грандиозного предприятия, как историческая выставка русских портретов?.. Надо не забывать, что своей злосчастной затеей они (организаторы выставки. — Н. Ч.-М.) лишили возможности Историческое общество, Русский музей и другие серьезные учреждения привести в исполнение предвосхищенную ими мысль, ибо ни дворцы, ни частные собрания не могут ежегодно предоставлять для выставок находящиеся у них произведения. С этой точки зрения выставка принесла большой вред…».

Дягилев, просиживая целые дни в архивах и библиотеках, перерывая кипы старых журналов и книг, готовит достойный ответ устроителям злосчастной, с его точки зрения, выставки. В пятом номере хроники «Мира искусства» за 1904 год появляется заметка, ставшая точкой отсчета на пути к новой вершине, которую вскоре покорит импресарио:

«В пользу вдов и сирот павших в бою[37] воинов в феврале 1905 года устраивается, под Высочайшим Его Величества

Государя Императора покровительством, Историко-художественная выставка русских портретов за время с 1705 по 1905 год.

Выставка будет открыта в залах Таврического дворца и составляется из портретов, писанных русскими художниками и иностранцами, изображавшими русских людей…

Задача выставки — собрать русские портреты, находящиеся во дворцах, частных коллекциях и, главным образом, у многочисленных собственников — как в столицах, так и в провинциальных городах и усадьбах.

Было бы крайне желательно, чтобы лица, имеющие портреты художественной работы, заявили о том в бюро выставки и таким образом содействовали успеху этого крупного культур-но-исторического предприятия».

В ту пору никто кроме Дягилева не мог бы взяться за такое грандиозное предприятие, как организация и проведение Историко-художественной выставки русских портретов. Ведь нужно было собрать лучшие полотна более чем за два века русской истории! Сергей Павлович прекрасно понимал: ему придется объездить множество усадеб в разных губерниях, поговорить с владельцами, убедить их, что необходимо отдать на выставку семейные реликвии.

Даже для человека, обладавшего такой фантастической энергией, глубокими знаниями в области искусства, это было нелегкое испытание. Ведь многие полотна, зачастую истинные шедевры, находились в усадьбах аристократов, императорских и великокняжеских дворцах. Как их добыть для выставки? Для того чтобы стали доступны дворцовые кладовые, заповедные тайники, в которые доступ обычным смертным заказан, необходима была поддержка на самом высоком уровне. И он ее нашел — в лице великого князя Николая Михайловича, одного из самых необыкновенных представителей дома Романовых. Недаром Александр Бенуа называл его «самым культурным и самым умным из всей царской фамилии».

У великого князя, нареченного в честь деда — императора Николая I, с детских лет в семейном кругу было смешное прозвище — Бимбо. Так звали героя одной из сказок Р. Киплинга, слоненка, который из любопытства всюду совал свой длинный хобот. Юный великий князь был не менее любопытным, ему страсть как хотелось получить ответы на все волновавшие его вопросы, причем подробные и как можно скорее. Поэтому и расспрашивал старших, докучая им, и читал, читал, читал, благо библиотека у отца, многолетнего председателя Государственного совета великого князя Михаила Николаевича была огромной.

Еще в ранней юности Николай увлекся энтомологией. Собранная им коллекция бабочек, насчитывавшая около восемнадцати тысяч экземпляров, составила основу экспозиции Зоологического института в Санкт-Петербурге, а десяти видам чешуекрылых было присвоено имя ее собирателя. Восемнадцатилетним юношей он принял участие в Русско-турецкой войне 1877–1878 годов, а затем окончил Академию Генштаба по первому разряду[38], то есть в числе лучших. Карьеру в армии он сделал блестящую — со временем был назначен генерал-адъютантом в свиту его императорского величества, — но душа его стремилась к иным высотам. Николай Михайлович оставил воинскую службу, целиком посвятив себя занятиям исторической наукой — случай, в императорской семье неслыханный! В дореволюционной России он был известен как крупный историк, источниковед, издатель и коллекционер, просветитель и меценат, многолетний председатель Исторического, Географического обществ и Общества защиты и сохранности памятников истории и старины.

В начале нового, XX века ученый активно трудился в отечественных и зарубежных государственных и частных собраниях, архивах. Принадлежность к августейшей семье обеспечивала ему доступ к ним, а талант помогал вводить в научный оборот множество новых сенсационных материалов. В ту пору, когда Сергей Павлович Дягилев обратился к нему за помощью, Николай Михайлович работал над многотомным изданием, посвященным русской портретной живописи. Они, как говорится, встретились в нужное время и в нужном месте. Видимо, так было угодно Провидению.

Великий князь стал шефом будущей выставки, помог получить для ее организации государственную субсидию. По его протекции в полное распоряжение Дягилева, назначенного «генеральным комиссаром» этого грандиозного предприятия, поступил Потемкинский дворец в Таврическом саду. Он к тому времени много лет пустовал, и интерьеры его оставались такими, какими были еще при Екатерине II. Кроме того, благодаря рескрипту высокого покровителя перед молодым импресарио теперь открывались все двери.

…Исстари повелось на Руси: в дворянских семьях, где почитали предков, бережно хранили и передавали из поколения в поколение портреты отцов, дедов, прадедов. Писали их и русские, зачастую крепостные, художники, и иностранцы. В XVIII веке стало модным приглашать ко двору знаменитых европейских портретистов. Сначала они изображали членов императорской фамилии, получая за это высокие гонорары, а чуть позже заказы

стали делать и многие представители русской аристократии. Все эти портреты, разные по качеству и манере исполнения, хранились во дворцах, министерствах, домах знати в столицах и губернских городах и в многочисленных поместьях в разных, зачастую отдаленных, уголках необъятной Российской империи.

Порой создавались и бережно сохранялись в течение десятилетий целые галереи изображений предков. Основу их составляли портреты, но нередко их дополняли скульптурные группы, бюсты, миниатюры, поражавшие красотой и изяществом. Чью память бережно хранили потомки? Нередко это были выдающиеся государственные деятели, известные военачальники, а чаще — ничем особенно не выделявшиеся помещики или чиновники. Но дело было не только в личности изображенного, айв мастере, создавшем произведение искусства. Иногда среди массы «проходных» работ попадались настоящие шедевры. За ними-то и охотился неутомимый Дягилев, сгорая от желания представить публике полотна, заслуживающие ее восхищенного внимания, но до сих пор остававшиеся неизвестными.

Проще всего было получить заинтересовавшие его произведения искусства из столичных и пригородных императорских и великокняжеских дворцов, частных коллекций представителей высшего света. Ведь всё это было рядом, а открыть любую дверь помогал «золотой ключик» — документ, подписанный великим князем Николаем Михайловичем. Да и Шура Бенуа был рядом, готовый во всём помочь. А уж он-то прекрасно знал практически все дворцы столицы и ближайших окрестностей — Царского Села, Павловска, Гатчины, Петергофа, Ораниенбаума — и был вхож во многие подмосковные усадьбы. Сам Бенуа так описывает поиск экспонатов:

«Труд самого собирания (или, по крайней мере, нахождения) портретов был поделен между Сергеем и мной, но далеко не поровну — себе он взял наиболее тяжелую часть, мне же предоставил более легкую. Он поставил себе задачей объехать всю провинцию, т. е. все города и веси, все помещичьи усадьбы, о которых было слышно, что они обладают интересными в разных смыслах (но главным образом в художественном) портретами. И Дягилев выполнил значительную часть этой колоссальной программы, памятником чего являются изданные им „Ведомости“, в которых результаты этих блужданий, часто сопряженных с большими неудобствами, с ужасной усталостью, перечислены (это издание ставилось особенно в вину великим князем „транжире“ Дягилеву — „растратчику“). Мне же достались петербургские коллекции, часть московских, а, кроме того, два отдельных, особенно интересных места: толстовская Ясная

Поляна и Отрада графов Орловых-Давыдовых.

Однако, как это ни странно, до Отрады-то я добрался и провел там целый день, а в Ясную Поляну к Толстым передумал ехать… По мере приближения намеченного дня я всё менее и менее радовался предстоящей встрече и, напротив, меня стал одолевать род ужаса перед ней… А вдруг Толстой станет меня корить и усовещевать? Хуже того, вдруг я, художник, вынужден буду выслушивать ту (с моей точки зрения) дикую ересь, которую он изложил в своей книге об искусстве? Спорить же я бы с ним не стал, и беседа могла бы получить очень нудный оборот. Лучше отказаться от соблазна. Я и отправил из Отрады телеграмму, что приехать не могу…

Из всех посещенных мной тогда ввиду нашей выставки мест наибольшее впечатление на меня произвела помянутая Отрада Орловых, и не столько сам трехэтажный из кирпича построенный и не отштукатуренный, совершенно простой дом, более похожий на фабрику, сколько то, что я нашел внутри…

Из других подмосковных усадеб, посещенных мной тогда ввиду выставки, я должен еще назвать грандиозное юсуповское Архангельское и две прелестных усадьбы Голицыных: Петровское (там я нашел между прочим два замечательных портрета, писанных пенсионером Петра I — Матвеевым) и другой изящный одноэтажный дом в строгом стиле Людовика XVI, в котором жили две старые княжны».

И всё же объем работ представлялся таким огромным, что Сергей Павлович отдавал себе отчет: вдвоем с А. Бенуа им просто физически не справиться. Поэтому-то и пригласил к сотрудничеству нескольких молодых любителей и знатоков искусства, заядлых коллекционеров и художественных критиков. Они могли подсказать, в каких именно частных собраниях проще всего найти интересные, ценные произведения. Так вокруг Дягилева сплотились единомышленники — барон Николай Врангель, Сергей Тройницкий, Петр Вейнер, Степан Яремич, Александр Трубников, Сергей Казнаков и князь Владимир Аргутинский-Долгоруков. Именно они и создали впоследствии журнал «Старые годы».

Сергей Павлович подчеркивал: для задуманной им выставки необходимо получить портреты не только в Северной столице, но и в Москве, и во многих провинциальных музеях. Самая же трудная часть работы — разыскать то, что им необходимо, во множестве имений. Для этого придется не только объездить ряд губерний, но и, получив разрешение владельцев поместий, изучить коллекции, убедить хозяев на срок работы выставки

отдать их семейные реликвии. Труд тяжелый, порой неблагодарный…

Но время для поисков скрытых сокровищ, организации и устройства выставки было выбрано точно. Сергей Павлович раньше всех почувствовал, что грядут новые времена, которые неизбежно повлекут за собой изменения в быту, прежде всего в помещичьих усадьбах. Культ предков многим стал казаться пережитком. Созвучной его мыслям стала пьеса А. П. Чехова «Вишневый сад», где автор пронзительно написал о разрушении старого уклада.

В 1904 году жизнь в российской глубинке текла еще спокойно, неторопливо. Но это было затишье перед бурей, и Дягилев хорошо это чувствовал. Поэтому он и торопился: всё лето неустанно объезжал имения вместе со своим секретарем А. Мавриным, побывав в самых отдаленных уголках огромной империи. Казалось, его не пугают никакие расстояния. Нередко приходилось покрывать многие версты в тряской крестьянской телеге, подпрыгивая на ухабах и отбивая бока. Но стоило Дягилеву добраться до какого-нибудь имения, как он преображался, словно и не было усталости. Сергей Павлович без устали трудился и выискивал-таки в коллекциях владельцев настоящие жемчужины, которые могли, по его мнению, стать украшением задуманной им выставки.

Конечно, местные власти были заранее уведомлены о миссии Дягилева письмом за подписью великого князя Николая Михайловича и должны были всячески содействовать ему в поисках и отправке художественных сокровищ в Санкт-Петербург. И всё же усилия самого импресарио трудно переоценить. Являясь к губернаторам и чиновникам рангом пониже, он всех очаровывал, «шармовал», как пишет С. Лифарь, «своим ласковым баритоном, мягкой, очаровательной улыбкой и грустными глазами»: «Как можно было устоять перед этим „шармом“, цену которого в это время хорошо понял Дягилев!

Предреволюционность эпохи тоже помогала Дягилеву убеждать: уже нет-нет, а и начинали вспыхивать огоньки красного петуха, огоньки, которые в следующем, 1905 году превратятся во всероссийскую „иллюминацию“, в которой погибнет столько художественных культурных сокровищ…»

Одиннадцатого июня 1907 года Дягилев пишет композитору Н. А. Римскому-Корсакову: «Перед Таврической выставкой я объехал 102 имения, казалось бы, отчего не съездить уж и в 103-е, но именно моя глубокая, так сказать „маститая“ опытность… и наши российские дороги и останавливают меня сейчас же пуститься в путь…» И всё же, заметим, — 102 имения, причем в

разных концах Российской империи, он объехал. Уже одно это — истинное подвижничество.

Нравственный смысл совершённого Дягилевым легко угадывается в речи, произнесенной им на банкете вскоре после открытия выставки: «С последним дуновением летнего ветра я закончил долгие объезды вдоль и поперек необъятной России: видел глухие заколоченные майораты, страшные своим умершим великолепием, посетил дворцы, странно обитаемые сегодняшними милыми, средними, не выносящими тяжести прежних парадов людьми, где доживают не люди — где доживает быт…» И из развалин этого одряхлевшего быта Дягилев, словно сказочный маг, сумел-таки извлечь множество настоящих шедевров, скрытых дотоле от людских глаз. «Добыча» этого неутомимого труженика на ниве искусства была поистине огромной. Иногда у него не хватало времени, чтобы внимательно рассмотреть картины, сделать отбор лучших. Поэтому в некоторых усадьбах он попросту «одалживал» у владельцев целые «галереи предков», чтобы в столице произвести художественную оценку каждого портрета и сделать окончательный выбор.

Осенью к команде Дягилева, занимавшейся устройством Историко-художественной выставки русских портретов, по приглашению самого Маэстро примкнул его давний приятель — художник Мстислав Добужинский. Таврический дворец был ему хорошо знаком: Добужинский нередко посещал симфонические концерты под управлением знаменитого дирижера Артура Никиша, проходившие здесь, в чудесном зале с колоннами и длинным рядом сверкающих хрустальных люстр. Впрочем, стены дворца помнили и великолепные празднества прошлых времен, которые организовывал его блистательный владелец — князь Григорий Потемкин. Добужинский не раз ловил себя на мысли, что Сергей Павлович нашел самое подходящее место в Санкт-Петербурге для портретной выставки. Она станет настоящим праздником искусства!

Но пока до этого было далеко. Ведь огромные залы дворца нужно было приспособить под выставку, разделив их перегородками, и сделать это, не нарушив целостность архитектурного ансамбля. Эту нелегкую задачу Дягилев поручил молодым архитекторам Владимиру Щуко и Николаю Лансере, а также художнику Евгению Лансере и, как всегда, в своем выборе не ошибся.

В итоге получился целый ряд залов, предназначавшихся для портретов отдельных царствований: Петра I, Елизаветы Петровны, Екатерины II и других монархов. Причем каждое помещение было декорировано в стиле представленной эпохи, а сами перегородки

задрапированы тканью различных цветов. Особенно удачно был спроектирован Павловский зал — с черным бархатным балдахином над портретом императора работы Сальватора Тончи, изобразившего его в одеянии гроссмейстера Мальтийского ордена и с короной, надетой набекрень. Под современные портреты, начиная со второй половины XIX века и заканчивая работами В. Серова, Б. Кустодиева и К. Сомова, был отведен большой Зимний сад, расположенный в полукруглом зале — том самом, где потом проходили заседания Государственной думы.

Центральная часть главного колонного зала дворца была отведена под атриум выставки[39], и там, в соответствии с замыслом Льва Бакста, соорудили трельяжный сад в духе XVIII века — с тонкими решетками для вьющихся растений и боскетами[40] из лавровых деревьев. Но когда автор, явно ожидавший похвалы, показал свое произведение Дягилеву, тот неожиданно раскричался: «Что за кладбище ты тут устроил?!» — и приказал всё сломать до основания. Бедный Бакст пригорюнился. Очередной приказ «деспота» больно ударил по самолюбию, и ему казалось, что теперь-то уж точно ничего путного у него не получится. Легко сказать «сделать всё по-новому», а каково претворить это в жизнь? Но возражать он не стал, как всегда, подчинился напору Сергея Павловича. А когда новый боскетный сад был готов, Бакст сам удивился прозорливости друга: второй вариант действительно оказался намного удачнее и стал очаровательным фоном для картин. Особенно же украсили вход на выставку портретные мраморные бюсты времен Екатерины Великой и Александра I.

Дягилев вникал во все, порой мельчайшие, детали. Он не уставал повторять, что выставочные залы должны иметь не только парадный вид, но и казаться «жилыми». Для этого помещения надо было обставить мебелью, соответствующей эпохе, старинными предметами искусства. Задачу найти их, а потом наилучшим образом расположить во дворце он возложил на Добужинского, но постоянно контролировал его лично. К счастью, в самом Таврическом дворце и прилегающих постройках удалось обнаружить огромные склады мебели начала XIX века, а также множество старинных декоративных украшений. Эти остатки прежних празднеств — золоченые орлы, трофеи и короны екатерининского времени — очень пригодились для убранства выставки.

Но и этого Дягилеву казалось мало. Со свойственным ему напором он требовал, чтобы Мстислав методично объезжал все императорские дворцы столицы для выбора нужных вещей. Впрочем, задача, хотя и нелегкая, оказалась очень интересной.

Помогал Добужинскому один из реставраторов Эрмитажа, «толстяк Сидоров», который знал все дворцы как свои пять пальцев. Они вдвоем разъезжали по всему Санкт-Петербургу на извозчиках (автомобилей еще не было) с бумагой от Министерства двора, открывавшей доступ повсюду. Сделали «набеги» как на большие дворцы, так и на давно уже пустовавшие и мало кому известные: Петровский, вскоре сгоревший дотла, Екатерингофский, Елагинский, Каменноостровский… Но самая большая «добыча» ожидала их в Зимнем дворце — его колоссальные залы хранили несметные богатства. А вот убранство Аничкового дворца несколько разочаровало: вся мебель, по признанию Добужинского, «оказалась на удивление банальной, а подчас и безобразной — изделия Мельцера[41] в квазирусском стиле с полотенцами и петухами». Художник, воспользовавшись редчайшим случаем, вошел в «святая святых» — огромный кабинет императора Александра III, занимавший весь фасад дворца вдоль Невского проспекта, сохранившийся в том виде, в каком оставил его владелец. Больше всего Добужинского поразил гигантский умывальник, тянувшийся во всю стену кабинета: он представил, как «могучий царь смывал весь обильный пот своих трудов».

В деревянном загородном Екатерингофском дворце посланники Дягилева нашли пышную мебель елизаветинского времени, черную с золотом, расписанную в китайском духе. Но ее былая красота померкла: крыша дворца протекла, и вода долгое время капала на замечательные вещи, разрушая их. Более успешными оказались разыскания в Елагинском дворце: оттуда удалось вывезти изящную мебель времен Павла I из карельской березы. Полезным было и посещение Каменноостровского дворца, в котором хранилась великолепно сохранившаяся мебель в стиле ампир — белая с золотом, сделанная, как выяснилось, по рисункам самого К. Росси. Ей суждено было стать особым украшением выставки в Таврическом дворце.

Еще задолго до начала работ по устройству грандиозной выставки в Таврический дворец стали прибывать со всех концов Российской империи многочисленные ящики с разными портретами. Вскоре выяснилось, что ими заставлены чуть ли не все помещения огромного здания. Когда картины вынимали из вороха стружек и сортировали их, один за другим следовали сюрпризы: в руках устроителей выставки могли оказаться неизвестные творения В. Боровиковского, Д. Левицкого, А. Рослена… Дягилев же не только восторгался увиденным, но и зачастую очень быстро и безошибочно, отвергая любые

возражения, устанавливал авторство анонимных портретов и идентифицировал изображенных на них персон. Разногласия он попросту пресекал, поражая всех присутствующих своей интуицией, памятью и глубочайшими познаниями в области портретной живописи. Многие портреты он забраковал, а те, что оставил, приказал развесить именно так, как считал нужным. Вести с ним споры было бессмысленно. Он руководил всеми, как всегда входя в мельчайшие детали.

В суматохе, царившей в то время в Таврическом дворце, случались и неприятности. Особенно запомнился устроителям выставки один трагикомический случай, к счастью, закончившийся вполне благополучно. Рабочий, прикреплявший к стене огромный портрет императора Александра I, сделал одно неверное движение — и с грохотом сорвался с лестницы. Ситуация усугубилась тем, что, падая, он порвал холст и в чреве «Александра Благословенного» образовалась огромная дыра. Начался невероятный переполох, о чрезвычайном происшествии тут же доложили Дягилеву. Он же, поспешив к месту происшествия, первым делом спросил: «Не сломал ли себе шею этот несчастный?»

Рабочий, отделавшийся лишь легким испугом, в виде компенсации за пережитое волнение тут же получил от Сергея Павловича «на чай», чем был очень доволен. Оставалось залечить «августейшую рану». За дело взялся «толстяк Сидоров»: тут же растянул портрет императора на мраморном столе и загладил свежие рубцы утюгом. Движения реставратора были столь точны, что все присутствующие невольно поразились его искусству. Как вспоминал впоследствии Добужинский, «после окончательной ретушевки никаких следов не осталось, и казенное учреждение, от которого был получен портрет, так и не узнало о случае и не могло ничего заметить».

Незадолго до открытия выставки, когда портреты были уже развешаны, привезли собранную по разным дворцам мебель, которая очень оживила выставку. Особое восхищение вызвали самые разные изделия китайских мастеров, привезенные из Екатерингофского дворца, никому ранее не известные. По общему мнению, само декоративное устройство выставки, помимо экспозиции чудесных портретов, с любовью устроенной в Таврическом дворце, могло удовлетворить самый требовательный вкус. Ведь всё здесь было подлинное, выдержанное в стиле, отвечало духу «мирискусников», который еще витал повсюду, несмотря на закрытие выставок и журнала. Несомненным украшением этого грандиозного праздника искусства стали и «мелочи», выполненные Мстиславом Добужинским: маленькие

плакаты, обозначавшие в каждом зале представленную в нем эпоху, памятные этикетки на портретах и графических работах. А завершающим аккордом мастера стал большой рисунок на пергаменте, украсивший адрес, который устроители Историко-художественной выставки русских портретов поднесли великому князю Николаю Михайловичу.

Выставка открылась 6 марта 1905 года. Этот день Дягилев превратил в подлинный праздник искусства. Но в душе Сергей Павлович понимал: задуманное им действо, организации которого отдано столько сил и души, проходит в тяжелой атмосфере общественного уныния. Ему казалось, что окружающие не могут всерьез думать ни о чем кроме политики. Поэтому перед открытием выставки настроение у него и его ближайших друзей было тревожное, даже подавленное. Тетка Дягилева А. П. Философова сразу это почувствовала: «Мальчики очень повесили носы. Сережа на себя не похож!»

Да, повод для волнения у Дягилева был, и очень серьезный. Но его организаторский талант и огромная любовь к русскому искусству сумели преодолеть многочисленные препятствия.

Выставка поразила буквально всех посетителей, то и дело слышались восторженные отклики. Общее настроение тех дней четко выражено в письме Анны Павловны Философовой, адресованном Елене Валерьяновне Дягилевой: «Дорогая Леля, ты, конечно, чувствуешь и переживаешь то же, что и мы, тяжелое, жуткое настроение… Трудно писать в такие минуты общей скорби, вот почему я не пишу, но часто мысленно с тобой, и вот в настоящую минуту села тебе писать под впечатлением метаморфозы духа, которая меня, конечно временно, подняла на небеса, высоко-высоко от земли… Я была на выставке в Таврическом дворце. Ты не можешь себе представить, нет, ты не можешь себе вообразить, что это такое! Грандиозное, не поддающееся описанию! Я была вся в этом мире, который мне ближе настоящего».

Буквально с первых дней работы выставки появились многочисленные рецензии в прессе, и все — восторженные! Даже такой давний и непримиримый противник Дягилева, как критик В. В. Стасов, писал о «громаднейшем чуде», которое «превосходит все прежние выставки количеством материала». «Для того, чтобы справиться со всем этим, — подчеркивал он, — нужна большая энергия, настойчивость, бесконечное терпение. Главный распорядитель г. Дягилев заслуживает за всё это величайшего одобрения и признательности».

Эта признательность выражалась не только в сиюминутных

восторгах посетителей, но и в том, что многие из них в течение месяца, а то и двух ходили на выставку буквально каждый день, чтобы запечатлеть в душе ее художественное богатство. А оно действительно оказалось огромным — в залах Таврического дворца было представлено более шести тысяч портретов. Для настоящего знакомства с ними требовались не часы и дни, а месяцы… Общее впечатление от увиденного хорошо выражено А. П. Философовой: «Хожу я на Сережину выставку, и там душа отдыхает, что-то поразительное».

Сам Дягилев старался высветить историко-культурную сторону выставки, стремясь привлечь внимание широкой публики к прошлому родной страны. И действительно, многие посетители рассматривали портреты прежде всего сквозь историческую призму, но зачастую помимо этого невольно открывали для себя подлинные художественные сокровища.

По признанию ряда посетителей, приходивших в Таврический дворец ежедневно, отдельные залы, например Екатерины II или Павла I, до такой степени воскрешали эпоху, что заставляли буквально переживать увиденное. Некоторые зрители настолько теряли чувство реальности, что, проведя несколько часов в одном зале, уходили домой, не решаясь зайти в другие, чтобы не «разбивать» впечатление. Вечером они давали себе зарок не возвращаться туда, где провели почти весь день. Ведь надо же осмотреть всю выставку! Но наступал следующий день, и, переступив порог дворца, многие возвращались к тем же портретам, накануне поразившим их воображение…

Для русского художественного наследия историческая выставка, организованная С. П. Дягилевым, имела значение, которое трудно переоценить: она взрыхлила почву для новых художественных сопоставлений. К тому же было сделано немало открытий, поскольку множество портретов выставлялось впервые. Имена некоторых русских художников посетители заново открыли для себя, их работы именно после выставки получили всенародное признание. Именно здесь были оценены по достоинству тонкий психологизм и душевность работ Н. Ге и И. Крамского.

В залах Таврического дворца, наряду с работами русских художников, были выставлены творения наиболее выдающихся иностранных портретистов, работавших в России с начала XVIII века и запечатлевших ряд представителей династии Романовых, аристократов и просто знаменитых людей. Особенно высокую оценку получили, благодаря мастерству и выразительности, портреты кисти А. Рослена. Кроме того, историческая выставка со всей очевидностью доказала, что лучшие отечественные

портретисты XVIII века — Д. Левицкий, В. Боровиковский, Ф. Рокотов — и более позднего времени — братья А. и К. Брюлловы, О. Кипренский, В. Тропинин, А. Варнек, П. Соколов — находятся на том же художественном уровне, что и современные им европейские мастера.

Теперь общественное мнение было полностью на стороне Дягилева. После многолетней борьбы, которую он вел вместе со своими соратниками против косности и отсталости в русском искусстве, Историко-художественная выставка русских портретов стала подлинным триумфом импресарио. Но эта незабываемая «ассамблея» изображений представителей всего петербургского периода российской жизни — придворной, официальной и частной — кроме огромного художественного значения имела и историческое. Целый пласт эпохи оказался представлен в лицах.

Всем стало очевидно: дело, начатое Дягилевым, нужно сохранить и развивать дальше. Но жизнь распорядилась по-своему. Тяжелое предчувствие не обмануло Сергея Павловича: шла неудачная для страны Русско-японская война, вспыхнула революция, и 26 сентября выставку, которой было отдано столько сил и вдохновенного труда, пришлось закрыть. А ведь она, став настоящим прорывом в прошлое, имела и коммерческий успех. В рукописном отделе Российской национальной библиотеки есть тому подтверждение — крохотный конверт с надписью:

«Его Сиятельству Графу Ивану Ивановичу Толстому.

Здесь

В. О. 5 линия, 2.

От Великого Князя Николая Михайловича».

В письме говорится:

«Граф Иван Иванович.

Приношу Вам мою сердечную благодарность за то любезное участие, которое Вы приняли в состоявшей под Высочайшим Его Величества Государя Императора покровительством Историко-художественной выставке русских портретов, устроенной в Таврическом дворце в пользу вдов и сирот павших в бою воинов.

Выставка эта, представлявшая благодаря отзывчивости русского общества глубокий художественный и исторический интерес, имела также блестящий материальный успех, выразившийся в сумме 60.000 руб. чистой прибыли, которая передана мною лично на благовоззрение Его Величества Государя Императора.

Весь Ваш Николай Мих.

31 января 1906 г.

С.-Петербург».

И всё же, несмотря на закрытие выставки, Дягилев не сдавался. Он предпринял многочисленные попытки добиться передачи Таврического дворца в особую комиссию по устройству постоянных выставок. Но прекрасной идее Сергея Павловича и великого князя Николая Михайловича — создать из всего, так счастливо собранного, музей — не суждено было осуществиться. После закрытия выставки большинство портретов вернули владельцам, хотя многие из них, учитывая неспокойное время, которое переживала страна, согласились бы, разумеется, оставить принадлежавшие им художественные сокровища на хранение в Таврическом дворце. Как и следовало ожидать, большинство полотен погибло во время первой русской революции, а те, что чудом уцелели, были безвозвратно утрачены после октября 1917-го… Более милостивой оказалась судьба к тем портретам, которые были взяты организаторами выставки из дворцов. Они пополнили коллекцию Русского музея императора Александра III.

К счастью, увидел свет тщательно составленный каталог, над которым работали многие сотрудники Дягилева. Лучшим памятником замечательному культурно-историческому событию стало пятитомное издание великого князя Николая Михайловича «Русские портреты» с великолепными иллюстрациями. Именно оно — беспристрастное свидетельство подвига, совершённого Великим Импресарио во имя русской культуры.

Весной 1905 года деятели культуры Москвы решили чествовать Сергея Павловича за то, что он редактировал журнал «Мир искусства» и устроил Историко-художественную выставку. В ответ на многочисленные приветствия виновник торжества сказал: «Не чувствуете ли вы, что длинная галерея портретов великих и малых людей, которыми я постарался заселить великолепные залы Таврического дворца, есть грандиозный и убедительный итог, подводимый блестящему, но, увы, омертвевшему периоду нашей истории…»

По признанию Дягилева, во время «жадных странствий» он окончательно убедился в том, что его современники живут в страшную пору перелома: «Мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости. Я уверен, что вы — свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой, неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас отметет… А потому, без страха и неверья, я подымаю бокал за разрушенные стены прекрасных дворцов, также как и за новые заветы новой эстетики».

Какой же она должна стать — эта новая эстетика? Мысли на

эту тему Сергей Павлович развивает в пространной записке в Министерство императорского двора «Об образовании ведомства художественных учреждений. О постановке художественного дела в России»:

«В дни наступающих реформ и реорганизации ведомств и министерств крайне существенным является вопрос художественной жизни страны и распределение деятельности художественно-административных органов. Вопрос этот… неизбежно должен возникнуть в одном из первых собраний Государственной Думы по той причине, что, с обыденной точки зрения, не являясь предметом насущной первой необходимости, область искусства не может поглощать такого количества государственных средств и входить в таком крупном объеме в государственный бюджет.

В случае резкой постановки этого вопроса Правительство будет вынуждено взять художественную жизнь под свою защиту… Но для этого необходимо, чтобы точка зрения Правительства на положение художественной жизни в стране во многом изменилась. Необходимо изучение постановки этого дела на Западе, проведение точной параллели с соответствующими учреждениями в России и образование нового плана устроения художественной жизни государства.

В области искусства и ведающих им учреждений в России сохранились старые исторические сложившиеся формы… Те реформы, которые уже десятки лет тому назад проведены на Западе, реформы художественного образования, театрального дела, музеев и хранилищ, организации выставочных дворцов, охраны памятников старины, художественных обществ, наконец, материального положения людей, работающих на этом поприще, — не коснулись России, и мы видим, что Академия художеств, процветавшая при дворе Екатерины II, в действительности не имеет больше никакого отношения к императорскому двору, что театрам при их теперешней постановке, лишенной жизненности и не удовлетворяющей общественным запросам, грозит полная вероятность лишиться большей части правительственной субсидии, что смуты и бесправие в консерватории и полная инертность Русского музыкального общества не могут быть одобрены не только Государственной Думой, но, конечно, и самим министерством.

Не подлежит сомнению, что теперь, более чем когда-либо, настал момент, чтобы разобраться в этом… механизме.

Исключительно по вине устаревших традиций Министерство императорского двора вынуждено нести на себе тяжелую ответственность за такие сложные учреждения, как

Императорские театры и Императорская академия художеств. А между тем и эти учреждения… ничем не объединены между собою. Нечего говорить об учреждениях, рассыпанных по другим ведомствам. <…>

Ясно, что объединенность художественных учреждений в особое ведомство по примеру Запада есть насущная потребность русского искусства. Без этого условия невозможен ни дальнейший рост художественного творчества, ни сохранение народных сокровищ.

В случае, если таковая реорганизация не могла бы полностью быть осуществлена в настоящее время, выделение по крайней мере крупнейших учреждений — Императорских театров и Академии художеств — из ведения Министерства двора является необходимой потребностью ближайшего будущего.

Эти учреждения совершенно не отвечают самому понятию современного Министерства двора и при существовании народного представительства неизбежно должны быть подчинены общегосударственному контролю и ответственны перед Государственной Думой. <…>

Министерство двора как ведомство, непосредственно и исключительно зависящее от монарха, не может, при нынешнем положении вещей, иметь в своем составе учреждений, приходящих в столь близкое соприкосновение с обществом, так легко подверженных общественной критике и постоянным нападкам и обсуждениям прессы, учреждений, состоящих из огромного количества не относящихся к Двору лиц, наконец учреждений, всецело зависящих от различных бюджетных соображений, которые отныне регулируются Государственною Думой и могут быть изменены во всякий данный момент. <…>

Даже и в случае вполне нормального перехода двух названных учреждений, по примеру западных государств, в Министерство народного просвещения… Министерство императорского двора должно отстоять их существование своим авторитетом…

Мерой этой Министерство двора, сократив в значительной степени свой бюджет, даст возможность пересмотреть и определить необходимые бюджеты и всех вышеперечисленных художественных учреждений, которые, при соединении их в одно, хотя бы на первое время и не самостоятельное ведомство, не только не могут потребовать новых штатов и сопряженных с ним расходов, но наоборот, должны реорганизовать имеющийся в их распоряжении наличный служебный состав, в смысле сосредоточения сил и экономизирования средств. Будучи же разнесены по самым разнообразным ведомствам, бюджеты всех

этих учреждений подвергнутся со стороны Государственной Думы неизбежным коренным изменениям и сокращениям, что поведет к дальнейшему обессилению этих и без того в большинстве не процветающих учреждений.

Надо не забывать, что вопрос постановки художественного дела в России может только в том случае найти поддержку в среде народных представителей, если это дело, при объединенной организации, будет давать явные практические результаты и, главное, отвечать запросам и потребностям общества.

Принимая в соображение возможность возникновения этого вопроса в самом недалеком будущем… нельзя не указать на необходимость… срочного командирования компетентного в художественной области лица для тщательного ознакомления с постановкой этого дела на Западе. Прямой целью этой командировки должно быть не только всестороннее изучение предмета, но главным образом выяснение степени и способа участия как двора, так и правительства в художественной жизни страны, а также разработка проекта организации Центрального художественного ведомства и входящих в его состав учреждений.

Пример Великогерцогской Веймарской школы изящных искусств, Академии, находящейся под руководством знаменитого Г. Тома в Карлсруэ, организации профессором фон Чуди нового Музея в Берлине, субсидируемой правительством Парижской оперы и Opera comique, реорганизованных известным Поссартом передовых правительственных театров Мюнхена — изучение всего этого материала, в применении к условиям наших общественных требований, должно дать те необходимые сведения и помочь выработать те единственные основания, на которых может сохраниться и развиваться русская художественная жизнь в новых рамках измененного и обновленного государственного строя России.

Сергей Дягилев
20 ноября 1905 г.».

Эта записка в Министерство двора — плод многолетних наблюдений и раздумий Великого Импресарио, итог его подвижнического труда в России на благо искусства. Но жизненные обстоятельства, к несчастью, складывались так, что его планы рушились один за другим. Мечте устроить национальный русский музей не суждено было сбыться. Прекратило существование любимое детище — журнал «Мир искусства». Не удалось сохранить большинство произведений, собранных для Историко-художественной выставки русских

портретов, а Таврический дворец сделать местом для постоянных выставок. А теперь еще нет достойного, разумного ответа на «крик души» — записку в министерство… Он не нужен больше России? Сергей Павлович явственно почувствовал, что задыхается от душевной боли и обиды. Что ж, он устремится к другим горизонтам…

К глубоким переживаниям по поводу невозможности претворить задуманное в жизнь прибавились и личные неприятности. После многолетней дружбы с любимым кузеном и соратником Дмитрием Философовым Сергей Павлович рассорился с ним до такой степени, что прекратил общение. Что же послужило причиной разрыва?

Их общий друг Валечка Нувель как-то рассказал Дягилеву, что кузен «отбивает» у него интимного друга Вики — студента-поляка. Сергей Павлович, возмущенный до глубины души таким вероломством Дмитрия, решил тут же выяснить с ним отношения. Он знал, что Философов должен быть в это время в знаменитом ресторане Донона, и отправился туда. Кузен действительно ужинал там с Зинаидой Николаевной Гиппиус, беседуя с ней на религиозно-философские темы. Каково же было их удивление, когда совершенно неожиданно в отдельный кабинет, где они сидели, ворвался разъяренный Дягилев и устроил такой грандиозный скандал, что на его крики сразу же сбежались почти все работники ресторана.

Спустя некоторое время импресарио решил устроить для петербургской публики еще одну — прощальную — выставку «Мира искусства», причем свою, «диктаторскую». И она удалась блестяще! По свидетельству А. Бенуа, «это произошло в тяжелую зиму 1906 года, когда даже энергия заправил „Союза“ ослабела. Деморализация преемников (выставочного объединения „Мир искусства“. — Н. Ч.-М.) подстрекнула Дягилева. И он напоследок блестяще доказал преимущества единоличного начала и то, что для него трудностей не существует, что он всё может, если захочет…». Сразу же после выставки Сергей Павлович вместе со своим секретарем Александром Мавриным уехал за границу — завоевывать Европу. Их путь пролегал через Грецию, Италию, Францию, Германию.

В книге жизни Дягилева начиналась новая, удивительная глава. Получив признание в России, но всё же не найдя в ней достойного места, он стоял на пороге европейской, а впоследствии и мировой славы.

Глава восьмая ДРУГИЕ БЕРЕГА

Почему Сергей Павлович был так уверен, что сумеет завоевать Европу? Верил в свою звезду или исходил из сложившихся еще до него реалий взаимопроникновения культур? Скорее всего, причин, позволявших надеяться на успех, было несколько.

Ко времени поездки Дягилева в 1906 году история творческих контактов русских и европейцев была не столь уж и долгой. Еще в XVI–XVII веках иностранцы приезжали в Московию нечасто, и их соотечественники вряд ли могли по опубликованным трудам составить ясное представление о культуре и искусстве далекой, загадочной страны. Русские же ездили в Европу по делам коммерческим, а не художественным.

Лишь с XVIII века Россия, растревоженная преобразовательной деятельностью Петра I, налаживает постоянные дипломатические связи с европейскими государствами. Именно тогда и появляется стремление узнать как можно больше друг о друге. Настало время и для укрепления культурных связей.

Для работы в России приглашают талантливых европейских архитекторов, художников, скульпторов. Многие молодые россияне, в свою очередь, едут для обучения за границу. И если в освоении точных наук и технических знаний они чаще всего отдают предпочтение Англии, Голландии и Германии, то в литературе и общественных науках первенство принадлежит Франции, а в искусстве — Италии. Молодые русские живописцы — «пенсионеры» Императорской Академии художеств совершенствуются в профессиональном мастерстве, но признание за рубежом получают отнюдь не сразу: искушенные европейцы воспринимают их творения как некую экзотику варварской страны. И всё же постепенно к работам русских художников начинает проявляться интерес, в какой-то степени — в ответ на то, что из далекого Санкт-Петербурга в Западную Европу то и дело приезжают придворные с целью приобрести лучшие произведения искусства для императорского Эрмитажа. Их примеру следуют и богатые путешественники, которые не жалеют денег на дорогостоящие покупки для своих поместий.

Начало XIX века для многих русских художников прошло под знаком Италии, где они изучали богатейшее наследие Античности, Средневековья и Ренессанса. Но постепенно, начиная со второй половины столетия, они всё чаще выбирают для своего пребывания города Германии и Париж. В это время значительно

усиливаются и литературные связи. Ведущая роль в их развитии принадлежит И. С. Тургеневу. Долгие годы этот замечательный русский писатель прожил во Франции и своей просветительской деятельностью способствовал знакомству западного читателя с произведениями А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого. С другой стороны, именно благодаря Тургеневу многие русские читатели познакомились с творчеством классиков французской литературы Гюстава Флобера, Эмиля Золя, Ги де Мопассана.

Если же обратить внимание на рубеж XIX–XX столетий, то бесспорной столицей искусств, с точки зрения русских, становится Париж. Для французов же ориентирами в русском искусстве служили тогда художественные отделы на Всемирных выставках, которые прошли в столице Франции в 1867, 1878 и 1889 годах. Изредка устраивались также персональные экспозиции — знаменитого баталиста Василия Верещагина, скульптора Марка Антокольского.

В 1890-х годах благодаря заключению русско-французского политического союза во Франции возрос интерес к членам русской императорской фамилии: французские художники неоднократно создавали их портреты — как во время визитов августейших особ в Париж, так и в дни коронационных торжеств в Москве в 1896 году.

Логическим продолжением сближения культур двух стран стала деятельность Императорского общества поощрения художеств, которое в конце XIX — начале XX века организовало несколько выставок французского искусства в России. После этого было принято решение об организации осенних выставок произведений русских художников в Париже. Выбор в качестве места их проведения именно французской столицы вполне закономерен: она к этому времени стала важнейшим художественным рынком европейского масштаба, а парижская публика желала как можно подробнее познакомиться с русским искусством.

Новый этап сближения двух культур наступил в 1900 году, когда в Париже открылась Всемирная выставка. И хотя оформление главного российского павильона и «кустарного отдела», как и в былые годы, походило на декорацию пряничного домика, всем посетителям стало ясно, что в России сформировалась *художественная школа*, ничуть не уступающая европейской по своему профессиональному уровню и тематике. Это стало настоящим открытием, вслед за которым пришло и признание, подтвержденное официальными наградами оргкомитета.

В это же время интерес к русскому искусству повышается и благодаря публикациям во французской прессе. Одной из «первых ласточек» стала статья Александра Бенуа о русской живописи, опубликованная в журнале «La Revue encyclopédique». Она была удачно дополнена несколькими репродукциями, в том числе и тех произведений, которые экспонировались в русском отделе Всемирной выставки. После этого началась своего рода цепная реакция: руководство нескольких крупных французских музеев выказало намерение приобрести произведения ряда русских художников. Наибольшую активность в этом смысле проявил Леон Бенедит, хранитель Люксембургского национального музея — парижской галереи новейшей французской живописи и скульптуры. В результате его хлопот фонды музея пополнились статуэткой П. Трубецкого «Лев Толстой на лошади», картинами Л. Пастернака «Перед экзаменами» и К. Коровина «Ранним утром». Бенедит собирался даже создать в Люксембургском музее отдел русского искусства, но эта инициатива, к сожалению, не была реализована. И всё же русское искусство постепенно пробивало себе дорогу на Западе.

В начале 1900-х годов русские художники всё чаще приезжают в Париж, выставляются в салонах. Правда, особого успеха у местной публики они не имеют, и постепенно «русские парижане» приходят к печальному выводу, что в одиночку им не выжить. Выход видится в объединении. В 1903 году был основан Русский артистический кружок — Монпарнас (Union des Artistes Russes — Montparnasse), впоследствии преобразованный в союз. Он занимался поисками жилья и мастерских для художников, помогал поступлению вновь прибывших из России в художественные школы и продвигал их работы в салоны — Независимых, Марсова поля, Елисейских Полей и Осенний. Исследователь зарубежных маршрутов русских художников того времени А. В. Толстой пишет: «…просторное помещение кружка предназначалось не только для выставок в пользу его казны, но и для концертов, поэтических вечеров и разного рода собраний и публичных лекций; днем оно использовалось как помещение, где все желающие могли рисовать и писать с живой модели. Одной из первых выставочных инициатив Союза стала открывшаяся в мае 1904 года в собственном помещении выставка русских вышивок из коллекции недавно скончавшейся Марии Якунчиковой… выставка имела заметный резонанс и коммерческий успех».

Общение участников союза и представителей французской творческой интеллигенции проходило не только в стенах ателье, но и в просторной мастерской художницы Елизаветы Кругликовой, которая, по свидетельству А. Бенуа, «отличалась

исключительной живостью темперамента, страстно всем интересовалась, что и позволило ей устроить у себя в Париже, на улице Буассонад, что-то вроде русского художественного центра, усердно посещаемого не только русскими… сама Кругликова была такая живая, такая смешная с виду (носатая, похожая больше на стареющего мужчину, чем на женщину) и в то же время такая добродушная и благожелательная, что все ее очень быстро принимались любить и всячески ей это выражать». Еще одним местом встреч художественной интеллигенции было ателье поэта и художника Максимилиана Волошина.

В этих популярных «профессиональных клубах» бывали русские художники, писатели, ученые, общественные деятели… Яркие выступления многих из них способствовали тому, что вскоре Русский артистический кружок — Монпарнас стал не просто очагом русской культуры в Париже, а настоящим «гуманитарным университетом». Его престиж в среде художественной интеллигенции был настолько высок, что многие русские, прибывшие в Париж, начинали знакомство с культурной жизнью французской столицы именно с его посещения. К тому же на этих собраниях нередко присутствовали деятели французской культуры, которые интересовались Россией, ее художественным прошлым и настоящим. Именно здесь в течение ряда лет был подлинный центр русско-французских культурных связей.

В Германии к началу XX века также существовало несколько колоний русских художников, обосновавшихся в крупных художественных центрах, где регулярно проводились международные выставки, — в Берлине, Дрездене, Дюссельдорфе, Дармштадте, Мюнхене. Творческие связи русских и немецких художников крепли год от года. Самым ярким примером тому служит существовавшая в 1901–1904 годах в Мюнхене группа «Фаланга» (Phalanx), в которую вошли русские и немецкие мастера живописи. Ведущую роль в этом обществе единомышленников играл Василий Кандинский. Русские художники новой творческой генерации, связанной с модерном и символизмом, чувствовали себя в Германии вполне комфортно.

Почва для дальнейшего развития российско-европейских культурных связей в начале XX века была основательно возделана. В самой атмосфере художественной жизни Франции и Германии чувствовалась готовность к пришествию русских. Поэтому, если бы Дягилева не было, его следовало бы выдумать. Но в 1906 году он уже состоялся как Великий Импресарио, просто об этом — пока — знала лишь Россия, теперь же предстояло узнать и просвещенной Европе. И он отправился в долгое путешествие. Впоследствии выставка, которую Сергей Павлович

организовал в Париже и Берлине, войдет в историю как 1-й Русский сезон Дягилева.

В «столице искусств» у Сергея Павловича сразу же после приезда состоялось свидание со старыми друзьями — Александром Бенуа и Львом Бакстом. В дневнике за 1906 год Бенуа постоянно делает записи о встречах с Дягилевым. Первая из них датирована 23 мая: «Приехал Сережа. Завтракал с ним и с Мавриным в Gr<and>Café. — Искали Бенедита. Нашли на выставке Fantin-Latour'a[42]…» В следующий раз они увиделись с другом 31 мая: «Сделал маленькую акварельку у темной аллеи. Страшная жара. — К 12 ч<асам> поехал в Париж. Завтракал с С<ережей> в Grand Café…» 3 июня А. Бенуа и С. Дягилев знакомились с собранием коллекционера Якова Баарта де ла Файе, о чем тоже свидетельствует дневник.

«Разговорушки» друзей, как и в былые годы, длились часами. Да ведь и было что обсудить! Сергей Павлович задумал организовать в Париже, на Осеннем салоне в Гран-Пале, большую ретроспективную выставку «Два века русской живописи и скульптуры». На самом же деле экспозиция должна была включить и древнерусское искусство XV–VII веков, и живопись начала 1900-х годов. Об этом плане Дягилева А. Бенуа делает запись в дневнике, датированную 4–8 июня: «Всю неделю — возня с Сережей по поводу выставки. Всякие колебания. Одно время все казалось потерянным, потом все устроилось. Напрасно я указывал Сереже на опасность устраивать выставку под протекторатом грандуков[43]. „Нужны, во-первых, деньги. Денег Родичевы (родственники Бенуа. — Н. Ч.-М.) не дадут“. — Сережа, словом, прежний <нрзб.>. — Были у линялого виконта де Вогюэ[44], который нам при прощании сказал „Do svidania“ и навязывал на выставку своего отчаянного Айвазовского. Были у Салио[45], который очень помог ходу дела. Сережа берет 10 зал у <exposition> coloniale[46] в Grand Palais[47] за 5000 (?) франков. Вход будет бесплатный из Salon d'Automne[48]. Сбор в пользу графини Греффюль, с которой Сережа очень сошелся (сразу сделался после этого пшютом и чуть-чуть нахальным — неисправим!). Доходов, словом, никаких. Намерен устроить ретроспективный отдел…»

Сережа Дягилев. Рисунок А. Н. Бенуа. 1906 г.

Дягилев, говоря друзьям о задачах, которые в ту пору поставил перед собой, подчеркивал: с одной стороны, он стремится приобщить русское искусство к общеевропейским художественным процессам, а с другой — прославить его на Западе. Что и говорить, задуманное им было поистине грандиозно.

Он, конечно, отдавал себе отчет в том, что организация столь представительной выставки русского искусства на Западе, тем более в Париже, требовала детальной подготовки — как творческой, так и практической, проработки мельчайших деталей. Теоретическим ее обоснованием стала историко-художественная концепция «мирискусников», выработанная в первую очередь благодаря книгам и многочисленным статьям по истории искусства Александра Бенуа. В них определены две главные составляющие интересов друзей Дягилева, которые и начертали в конечном итоге «генеральную линию» задуманной экспозиции: искусство XVIII — первой половины XIX века и новейшие постпередвижнические направления рубежа XIX–XX столетий и прежде всего русский вариант символизма и модерна. Поэтому Сергей Павлович решил представить публике главным образом творчество «своих» художников — Б. Анисфельда, Л. Бакста, А. Бенуа, В. Борисова-Мусатова, М. Врубеля, И. Грабаря, М. Добужинского, К. Коровина, П. Кузнецова, М. Ларионова, С. Малютина, Ф. Малявина, Н. Милиоти, Н. Рериха, К. Сомова, В. Серова, С. Судьбинина, С. Судейкина, Д. Стеллецкого, Н. Тархова, князя П. Трубецкого и М. Якунчиковой. Из старых мастеров он выделил В. Боровиковского, К. Брюллова, А. Венецианова, О. Кипренского, Д. Левицкого и Ф. Шубина.

Что же касается практической подготовки новой выставки, то она стала логическим продолжением двух предыдущих, объединявших все актуальные в начале XX века художественные тенденции: Историко-художественной выставки русских портретов в Таврическом дворце, состоявшейся в 1905 году, и весенней выставки 1906 года, которая прошла под маркой уже не существовавшего общества «Мир искусства».

Но обширные планы Дягилева требовали огромных средств. Где же их взять человеку, который хотя и прославился на родине, но всё же не имеет никакого официального статуса и личного богатства? И в очередной раз Сергей Павлович проявил недюжинный творческий и организаторский дар. Зная, что император Николай II недолюбливает его и на личный контакт не пойдет, импресарио сумел-таки добиться, чтобы государь взял на себя расходы по организации выставки и разрешил вывезти за границу из дворцов и музеев лучшие картины и скульптуры русской школы.

Дягилев влиял на царя исподволь, используя благосклонное к себе отношение «малого двора» — великого князя Владимира Александровича и его супруги Марии Павловны. Главным образом через них, известных меценатов, Сергей Павлович добивался многого из того, в чем нуждался. В Париже он тоже

нашел достойную поддержку — как у русского посланника Александра Ивановича Нелидова, так и во французских интеллектуальных кругах. Как вспоминает А. Бенуа, «особенную симпатию он себе завоевал со стороны председателя Общества „Осеннего салона“ — архитектора Фрэнсиса Журдена». Пригодились ему и французские друзья, включая графа де Монтескью и его кузину и подругу детства графиню Элизабет Греффюль.

Дягилев, как водится, очаровывал буквально всех нужных людей, благодаря чему приобрел многочисленные связи во влиятельных кругах избранного французского общества, которые помогли в организации последующих Русских сезонов. Но, пожалуй, самым важным было добиться расположения графини Греффюль — влиятельной дамы из высшего общества.

Помог знакомый коллекционер Алексей Захарович Хитрово. 2 июня 1906 года А. Бенуа пишет об этом в своем дневнике: «…К 2 ч<асам> поехал к Сереже… Бедный С<ережа> в отчаяньи, что приходится терять столько времени. Кроме того, впрочем, Хитрово обещал его свести с графиней Греффюль, и для этой цели он его везет сегодня на раут к графине Пурталес».

Сама Греффюль была удивительной женщиной! «Живая и грациозная, как лань», она, по свидетельству современников, сумела привлечь в свой большой особняк на улице д’Астор «всё лучшее в художественной жизни Парижа»: «Ее меценатство было так же органично, как и ее приветливость. Никто из женщин не умел так сочетать величие с простотой. У нее Дягилев тоже всегда находил самый сердечный прием и умную действенную помощь. Графиня де Греффюль — настоящая дама в лучшем смысле слова».

Кстати, о первом визите Дягилева к графине Греффюль сама она спустя годы рассказала Сержу Лифарю. Вот как он описывает свой разговор с французской аристократкой: «Когда я пришел в ее великолепный особняк и был введен в громадный салон, украшенный статуями и картинами, вышла comtesse de Greffulhe и с каким-то почти священным благоговением стала говорить о Сергее Павловиче: „вот в этом кресле сидел Дягилев… Вот на эту статую много смотрел Дягилев… Вот на этом рояле Дягилев играл…“ Я спросил графиню, какое первое впечатление произвел на нее Дягилев и правда ли, что Дягилев был так красив в молодости? Comtesse de Greffulhe ответила, что Дягилев нисколько не поразил ее и показался ей сперва не то каким-то молодым снобом, не то каким-то проходимцем-авантюристом, который всё знает и обо всем может судить: „Я не понимала, зачем он пришел и что ему, собственно, нужно. Сидит, долго

смотрит вот на эту статую, потом вдруг вскочит, начинает смотреть на картины и говорить о них — правда, вещи очень замечательные… Скоро я убедилась, что он действительно всё знает и что он человек исключительно большой художественной культуры, и это меня примирило с ним. Но когда он сел за рояль, открыл ноты и заиграл вещи русских композиторов, которых я до того совершенно не знала, — тогда только я поняла, зачем он пришел, и поняла его. Играл он прекрасно, и то, что он играл, было так ново и так изумительно чудесно, что когда он стал говорить о том, что хочет на следующий год устроить фестиваль русской музыки, я тотчас же, без всяких колебаний и сомнений, обещала ему сделать всё, что только в моих силах, чтобы задуманное им прекрасное его дело удалось в Париже“».

Слово свое Элизабет Греффюль сдержала. Она оказала Дягилеву большую помощь в момент проведения «русских концертов» в 1907 году и первых спектаклей, начиная с «Бориса Годунова», в 1908-м: ввела его в малодоступные для простых смертных круги, помогла достать деньги. Таких побед над умами и чувствами французских аристократов Сергей Павлович одержал немало. Несколько визитов, и еще недавно казавшиеся неприступными крепости сдавались без боя. Дягилев уже заранее знал, что сезон 1907 года в Париже обеспечен.

Но пока он готовил выставку «Два века русской живописи и скульптуры». Обсуждая с друзьями ее план, Дягилев выдвинул идею показать русское искусство последних десятилетий, но без нелюбимых им передвижников. Посетители, по его замыслу, должны были переходить от картин К. Брюллова и Ф. Бруни прямо к произведениям И. Левитана, В. Серова, М. Врубеля и художников объединения «Мир искусства». Это, конечно, вызвало возражения Александра Бенуа и Льва Бакста. Но таковы уж были «барские замашки» их друга, что порой он отдавал предпочтение своей прихоти, а не разуму. На этот раз Сергей Павлович почему-то решил, что французам «всё равно не понять» многое из того, что изображают на своих полотнах русские художники. Но, с другой стороны, он был озабочен тем, что, по свидетельству А. Бенуа, «принимал за „требование стиля“, в чем сказывался его неисправимый эстетизм». «На этот счет, — писал Александр Николаевич, — и я, и Серов, и Бакст немало спорили с ним, но когда Сережа закусывал удила, то с ним ничего нельзя было поделать и никакие резоны не действовали».

И все-таки, несмотря на горячие споры и многочисленные взаимные обиды, будущая выставка постепенно приобретала очертания. Предполагалось, что она займет 12 залов на Осеннем

салоне в Гран-Пале, в том числе четыре огромных. Их оформлением заведовал Л. Бакст. Он хорошо поработал над цветовым решением отдельных залов, стены которых друзья решили обтянуть холстом. Но вдруг Дягилев заявил, что большой зал, с которого начиналась выставка, должен сверкать золотом парчи и именно на ней следует разместить древние иконы. Это решение вызвало возражение со стороны остальных «мирискусников», но Сергей Павлович не желал слушать никаких аргументов. Это пагубно повлияет на восприятие икон?

Карикатура на Дягилева в журнале «Шут». 1900 г.

Нет, нет и еще раз нет! Впоследствии Александр Бенуа написал, что «общее впечатление от иконного зала было театрально-эффектным, но сами эти строгие образцы древней живописи терялись среди всего такого сверкания, а их краски казались тусклыми и грязными». Но, с другой стороны, интерес публики к иконам даже в России едва возник и никакого художественного подхода к ним еще не было найдено. Именно эта мысль утешала друзей Дягилева.

Зато все они единодушно признали, что очень удачным оказалось оформление одного из узких залов, где Бакст повторил идею, использованную им годом раньше в Таврическом дворце: между колоннами устроил своеобразный зимний сад. Среди трельяжей и боскетов поместили чудесные бюсты работы Федота

Шубина, пейзажи Сильвестра Щедрина, а в центре водрузили громадный коронационный портрет Павла I — изумительную работу художника Владимира Боровиковского. Кисть мастера придала фигуре императора что-то мистически жуткое. «Недалеко от Павла, — вспоминал Александр Бенуа, — висели и шедевры Левицкого — вся компания смолянок. После многолетнего пребывания на стенах петергофского Большого дворца это был первый выезд аристократических барышень в свет — и в какой свет — прямо в самый центр Парижа. Успех как раз им выдался исключительный — так же, как и бесподобному портрету Дидро кисти того же Левицкого, специально доставленному из Женевского музея…»

Перед открытием художественной выставки в Париже. Слева направо: Александр Шервашидзе, Александр Бенуа, Лев Бакст, Сергей Дягилев, Игорь Грабарь, Елизавета Кругликова. Рисунок Е. С. Кругликовой. 1906 г.

Наконец, после большой подготовительной работы, споров до хрипоты, взаимных обид, непонимания и многочисленных уступок, творческого горения во имя успеха общего дела выставка «Два века русской живописи и скульптуры» была открыта 15 октября 1906 года под председательством великого князя Владимира Александровича. Почетными председателями стали русский посланник в Париже Александр Иванович Нелидов, графиня де Греффюль и заместитель госсекретаря Франции по изящным искусствам Анри Дюжарден-Боме, выставочный комитет возглавил вице-президент Императорской Академии художеств граф И. Толстой. Имя «генерального комиссара» С. Дягилева значилось в самом конце длинного списка членов выставочного комитета. Но всем пришедшим на открытие выставки русского искусства было понятно, что именно он — вдохновитель и главный организатор этого грандиозного художественного проекта.

К открытию выставки, которая длилась около месяца, был выпущен иллюстрированный каталог со вступительной статьей Александра Бенуа, посвященной основным вехам в эволюции русского искусства. Предваряло ее краткое введение, написанное Дягилевым: «Цель настоящей выставки не заключается в том, чтобы полным и методически добросовестным образом представить всё русское искусство в различные эпохи его развития… Очень многие артисты, которым их современники придавали преувеличенное значение, кажутся теперь лишенными всякой ценности, так как они не оказали никакого влияния на современное нам искусство. Этим-то и объясняется сознательное отсутствие произведений многих художников… Настоящая выставка представляет собою обзор развития нашего искусства, как его видит новый глаз. Всё, что только оказывало непосредственное влияние на современное мировоззрение нашей страны, представлено на ней. Это верный образ художественной России наших дней с ее искренним порывом, с ее почтительным восхищением перед прошлым и с ее пламенной верой в будущее». Каталог насчитывал свыше семисот предметов, среди них — 36 икон и множество живописных произведений как старых, так и современных мастеров. Подлинным украшением этого значительного культурно-исторического события стали несколько концертов русской камерной музыки, устроенных в помещении выставки. Они предвосхитили, по словам Бенуа, «ту несравненно более значительную манифестацию русской музыки, которой Дягилев угостит Париж всего через несколько месяцев» — следующей весной.

Устроители выставки придерживались хронологического принципа. Художник и критик Александр Шервашидзе (Чач-ба) отмечал в статье «Выставка русского художества в Париже», опубликованной в журнале «Золотое руно»: «…Залы распределены так, что, входя в первую, посвященную древним иконам XV, XVI и XVII столетий, доходили последовательно и хронологически до залы Мусатова и Кузнецова…» Буквально со дня открытия выставка имела огромный, «неслыханный» успех среди публики. Но особо были отмечены современные русские художники, чьи произведения впервые выставлялись в Париже с таким вкусом и в таком объеме. Как свидетельствует Александр Бенуа, «общее впечатление от них, начиная с исполинского панно Врубеля „Микула Селянинович“, было удивительной свежести и бодрости. Особенно поражали… пейзажи Левитана, мощно-характерные портреты Серова, полные щемящей печали большие северные панно К. Коровина, изящная затейливость и очаровательная поэтичность фантазии К. Сомова (и его же

чудесные портреты) и многое, многое другое». Работы самого Александра Николаевича тоже получили вполне заслуженное признание. Кроме того, во время работы выставки он прочел доклад, посвященный истории русского искусства двух предыдущих веков.

А как откликнулась французская пресса на праздник русского искусства, состоявшийся на берегах Сены? В каталоге выставки Дягилев бросил критикам своеобразный вызов, написав: «…12 залов составляют ансамбль, изменяющий обычное представление о „русской сущности“ в искусстве». Он с волнением ждал реакции: воспримут ли посетители увиденное как сложившуюся художественную школу европейского уровня? Внимательно вглядывался в лица и страшно переживал, когда видел на них растерянность, непонимание. И действительно, несмотря на огромный успех, не все зрители, особенно в первые дни работы выставки, были готовы к глубокому, цельному восприятию русского искусства. Историк искусств Луи Рео писал об этом: «Публика, наивно ожидавшая увидеть произведения византийского или азиатского вкуса, была разочарована этим „европеизированным“ искусством, которое она упрекала в отсутствии экзотизма, couleur locale[49], а значит — оригинальности».

Некоторые зрители и критики не признавали национальное своеобразие тех картин русских художников, где не было знаковых атрибутов «русскости» — кокошников или собольих воротников. Парижские рецензенты приводили длинные списки имен европейских (в основном, разумеется, французских) мастеров, которые в разное время «повлияли» на русских художников. Такая «панфранцузская» концепция заслоняла главное — достижения русской художественной школы, самобытность лучших ее представителей.

И всё же в целом отклики французской прессы на устроенную С. Дягилевым выставку были положительными, а иногда и восторженными. Их обобщил в статье «Парижские газеты о русской выставке» художественный критик Константин Сюннерберг, выступавший под псевдонимом Конст. С.:

«Судя по сообщениям парижских газет, ретроспективная выставка русского искусства, поместившаяся рядом с осенним Салоном в двенадцати залах Grand Palais, произвела на французскую публику очень благоприятное впечатление. Из старых мастеров Париж более всего превозносит Левицкого. „Мы раньше ничего не знали о нем, между тем он достоин славы, — говорит „Radical“…“ „Gil Bias“ тоже восторгается Левицким как бесподобным художником и очень верно подмечает то

мастерство, с каким он изображает „всё изящество, всю грацию, всё завлекающее лукавство некрасивых женщин“ (известные портреты „Смолянок“)…» Кипренский напоминает Парижу Энгра, Брюллов — Жерара и Девериа, Венецианов заставляет вспоминать одновременно и о Жироде, и о Курбе…

Из числа современных художников большинство газет отмечает Сомова, Врубеля, Александра Бенуа, рисунки Бакста и Малявина и скульптуру кн. Трубецкого. Много толков возбуждает конечно отдел старинных икон… Arsène Alexandre в «Figaro» посвящает русской выставке пространную статью. Он считает выставку значительным событием в художественной жизни Парижа. Автор восклицает: «Но могли ли мы подозревать о существовании величавого поэта — несчастного Врубеля?.. Вот Коровин, Петровичев, Рерих, Юон — пейзажисты, ищущие острых ощущений и выражающие их с редкой гармоничностью; Рябушкин — правдивый и искренний художник нравов; Серов и Кустодиев — глубокие и значительные портретисты; вот Анисфельд и Рылов — пейзажисты очень ценные; Богаевский с его сильными и оригинальными крымскими пейзажами; затем одаренный удивительной зоркостью глаза Грабарь с его сложной манерой письма, столь отличающейся от манеры наших известных импрессионистов; Локкенберг, Ларионов, Яремич, Малявин с его богатством и мощью. Вот целая группа поразительных рисовальщиков: Щербов (карикатуры), Головин, Бакст (декоративные мотивы), Остроумова (удивительные пейзажи-гравюры), Пастернак (иллюстрации). — Можно было бы написать целое исследование о таких утонченных чародеях и настоящих мастерах, как Сомов… или как Александр Бенуа, воспроизводящий с редким мастерством Версаль времен Людовика XIV. Вот, наконец, новейшие художники, собратья наших преобразователей осеннего Салона; но только более вдумчивые, более мудрые и более утонченные, как, например, Мусатов, Сабашникова, Судейкин, Кузнецов. Интересно проследить их связь с Врубелем…».

Но критики и — шире — многие современники, посетившие осенью 1906 года экспозицию произведений русских художников, восхищались не только ими, но и убранством выставки. По общему мнению, она получилась очень нарядной и элегантной. Многие подчеркивали «скромную роскошь» первых трех комнат, украшенных «местами мерцающей парчой», красоту оформления других залов, которые были «обиты набойками, с легким фризом из тонких дощечек, подкрашенных в тоне». Посетители выставки с восторгом говорили и об «изящном зеленом боскете с великолепным бюстом Павла посредине, с зеленью и цветами на

вышках и кое-где внизу».

Одним из важнейших итогов выставки «Два века русской живописи и скульптуры» стало то, что во французских художественных кругах наметился перелом в отношении к русскому искусству. Несмотря на наличие в прессе поверхностных суждений о ней, одна за другой вышли более двадцати серьезных аналитических рецензий, причем не только в столичной, но и в провинциальной французской прессе, а также в периодических изданиях других западноевропейских стран. Организаторов выставки — С. Дягилева, А. Бенуа и Л. Бакста — французские власти представили к ордену Почетного легиона, но Дягилев от этой чести отказался. Сразу же после закрытия экспозиции несколько французских коллекционеров выразили желание приобрести ряд произведений современных русских художников. Вопрос о покупке нескольких работ вновь поднял хранитель Люксембургского музея Л. Бенедит. Но ему явно не везло: его усилия снова ни к чему не привели.

Популярностью во Франции пользовались не только русская живопись, графика и скульптура, но и музыка. Именно 1-й Русский сезон Дягилева подготовил почву для феноменального триумфа сценографии последующих Русских сезонов. Вскоре они покорят почти весь мир, станут высшим достижением культурного обмена между Россией и Францией на многие годы вперед, проторят путь блистательному успеху русского изобразительного искусства на Западе в XX веке.

Результат выставки в Париже был вполне заслуженным. Но Сергей Павлович вовсе не собирался останавливаться на достигнутом. 11 июня 1906 года в дневнике А. Бенуа появляется запись: «Вечер провел в Café de la Paix с Сережей и с <Чуди>[50]. После Парижа С<ережа> хочет везти русскую выставку в Берлин. — Сережа только и бредит о своих новых монденных (светских. — Н.Ч.-М.) знакомствах». И уже на следующий день Дягилев отправляется в Берлин. «Сережа, всё устроив, наконец, уехал. Отнял у меня массу времени, но, в общем, его пребывание подействовало на меня бодряще», — записал Бенуа.

В столице Германии выставка была развернута в залах салона Шульте. Здесь ей тоже сопутствовал успех, хотя и не такой оглушительный, как в Париже. Видимо, сказался «нордический» национальный характер немцев, которые выражают свои чувства не так явно, как темпераментные французы. Впоследствии Игорь Грабарь вспоминал, как выставку своим вниманием почтил кайзер: «Перед открытием явился Вильгельм II со своей семьей, и мне, свободно владевшему немецким языком, приходилось

главным образом давать объяснения. Дягилев говорил по-немецки неважно и разговаривал с Вильгельмом по-французски. Кайзер вел себя прегнусно и преглупо, всё время становясь в позы и изрекая сомнительные истины. Остановившись перед портретами Левицкого, он произнес:

— Какое благородство поз и жестов!

— Но ведь и люди были благородны, ваше величество, — вставил Дягилев.

— И сейчас есть благородные, — отрезал кайзер, явно обидевшись и имея в виду благородство собственной персоны».

Несмотря на то, что редакция журнала «Мир искусства» еще недавно довольно жестоко нападала на Вильгельма, кайзер был с Дягилевым очень мил и предупредителен. Он долго рассматривал знаменитый портрет кисти Л. Бакста, на котором Сергей Павлович изображен вместе со своей няней, а затем подробно расспрашивал устроителя выставки о его няне Дуне…

Далее путь импресарио лежал в Венецию. Там тоже прошла выставка русского искусства, хотя и в очень урезанном виде. И опять — огромный успех! Завоевание Европы оказалось стремительным и всепобеждающим. Слава теперь опережала Дягилева.

Глава девятая РУССКАЯ МУЗЫКА И МИЗИЯ

Однако что такое слава, признание, успех? Сегодня любимец Фортуны обласкан ими, а завтра всё может измениться. Сергей Павлович это прекрасно понимал. Поэтому, едва вернувшись в Санкт-Петербург, он начинает «засучив рукава» готовить 2-й Русский сезон в Париже — сезон русской музыки, получивший впоследствии название «Исторические русские концерты».

Многие из тех, кто еще недавно яростно критиковал Дягилева и его друзей, приумолкли. Бороться с импресарио, когда-то прозванным ими «декадентом», стало довольно трудно, ведь для организации задуманных им во французской столице концертов был образован комитет под председательством известного композитора Александра Сергеевича Танеева, к тому же являвшегося камергером высочайшего двора. В этот комитет, кроме самого С. П. Дягилева, вошли такие известные музыканты, как венгерский дирижер А. Никиш, Ф. М. Блуменфельд, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, С. В. Рахманинов… Вместе с российскими деятелями искусства в подготовке концертов участвовали и их знаменитые зарубежные коллеги, а почетными председателями комитета были избраны русский посол в Париже А. И. Нелидов, графиня Элизабет де Греффюль и тогдашний министр народного просвещения Франции, впоследствии премьер-министр Аристид Бриан.

Но громкие имена организаторов готовившегося праздника искусства — отнюдь не главное. Дягилев — дерзкий, уверенный в себе — задумал произвести во Франции «разведку боем». Для того чтобы выиграть этот бой, Сергею Павловичу потребовалась антология русской классической музыки — именно она и должна была стать его главным козырем! И неутомимый на выдумку импресарио, тщательно продумывая программу пяти концертов, которыми собирался поразить парижскую публику, составил ее из шедевров, пока неизвестных Западу. Серж Лифарь пишет: «…в нее вошли Глинка (увертюра и первое действие „Руслана и Людмилы“ и „Камаринская“), Римский-Корсаков (симфонические картины из „Ночи под Рождество“, вступление к первому действию и две песни Леля из „Снегурочки“, третья картина — „Ночь на горе Триглав“ — из оперы-балета „Млада“, сюита из „Царя Салтана“ и подводное царство из „Садко“), Чайковский (Вторая и Четвертая симфонии и ариозо из „Чародейки“), Бородин (множество отрывков из „Князя Игоря“), Мусоргский („Трепак“, „Песня о блохе“, второе действие „Бориса Годунова“ и отдельные отрывки из этой оперы, а также отрывки из его „Хованщины“), А. Танеев

(Вторая симфония), А. Лядов („Восемь народных песен“ и „Баба-Яга“), Скрябин (Фортепианный концерт и кантата „Весна“), Балакирев („Тамара“), Ляпунов (Фортепианный концерт) и Цезарь Кюи (представленный одним романсом из оперы „Вильям Ратклиф“)».

Конечно, представить западному зрителю всю сокровищницу русского музыкального искусства XIX — начала XX века Дягилев не мог, поэтому выбрал действительно самое лучшее. Именно благодаря его чутью и вкусу программа была составлена как откровение.

Но произведения русских композиторов нужно донести до зрителей так, чтобы поразить, заставив полюбить навек! Успех зависит не только от самой музыки, но и от исполнительского таланта всех участников концертов. Поэтому Дягилев и приглашает принять участие в сезоне русской музыки в Париже отечественных звезд первой величины: прославленного пианиста Иосифа Гофмана, замечательных певцов Фелию Литвин, Федора Шаляпина, Марию Черкасскую, Евгению Збруеву, Елизавету Петренко, Дмитрия Смирнова, Владимира Касторского, а также одного из основоположников современной школы дирижирования, блистательного венгерского дирижера Артура Никиша, чье творчество было тесно связано с Россией…

Готовясь к 2-му Русскому сезону, Сергей Павлович не упускал из виду ни одной детали. Прекрасным дополнением концертов стала их печатная программа, которая облегчала знакомство слушателей с русской музыкой: в ней были представлены не только биографические данные лучших российских композиторов, но и их портреты, написанные И. Репиным, Л. Бакстом, В. Серовым. Тут же давались пояснения к исполнявшимся произведениям, помешались портреты артистов, эскизы декораций русских оперных постановок.

Казалось, фантазия Дягилева неистощима, его идеи с блеском претворяются в жизнь, а сам импресарио бесстрашно идет навстречу чему-то новому, еще неизведанному… Но даже самому талантливому, самому умному человеку нужно с кем-то посоветоваться, обсудить свои планы, а порой и попросить о помощи. К кому же в первую очередь обратился Сергей Павлович, когда зимой 1906/07 года приехал в Париж для ликвидации грандиозной выставки «Два века русской живописи и скульптуры» и устройства затеянных им концертов русской музыки? Конечно, к старому другу Шуре Бенуа, который жил в это время с семьей в Париже. Но вот беда: трое детей Александра Николаевича и его супруги Анны Карловны заболели скарлатиной, и многие друзья, еще недавно часто бывавшие в гостеприимном доме Бенуа, сейчас

в него даже не заглядывали из страха заразиться. Это чувство испытывал и Сергей Павлович. Более того, он даже боялся звонить другу по телефону, хотя постоянно возникали ситуации, когда нужно было обсудить с ним ряд вопросов. Вот как вспоминает «общение» в те дни с Дягилевым сам Бенуа: «Предупрежденный посредством пневматической почты о часе, когда он собирался со мной беседовать, я к этому моменту отправлялся в близкое кафе и оттуда вызывал его. Но и тогда чудак настаивал, чтоб я говорил „мимо трубки“, так как был уверен, что зараза может проникнуть по проводу. Эта утрированная боязнь заразы была, как мне кажется, у Сережи и некоторой позой, своего рода кокетством…» Даже у таких непререкаемых лидеров, людей большого таланта и размаха бывают маленькие слабости. Что ж, их можно простить, тем более что близилось время нового триумфа великого импресарио.

Здание Большой Парижской оперы, спроектированное по приказу Наполеона III архитектором Шарлем Гарнье, современники по праву называли дворцом. Его двери впервые были торжественно открыты для публики 5 января 1875 года. А 3 мая 1907-го в этом величайшем в мире театральном здании начались «Русские исторические концерты».

Буквально сразу после поднятия занавеса на зрителей повеяло очарованием русской старины — на сцене шло первое действие оперы «Руслан и Людмила» Михаила Глинки. Партию Баяна исполнял совсем еще юный — ему не было и двадцати пяти лет — Дмитрий Смирнов. Этот тенор, открытый в 1903 году Саввой Ивановичем Мамонтовым, поразил своим талантом буквально всех. Первый успех у парижской публики он закрепил исполнением партий Шуйского во втором действии «Бориса Годунова» и Андрея Хованского в пятом действии «Хованщины». Сохранилось свидетельство самого Дягилева о впечатлении, произведенном Смирновым на французских меломанов: «…тенор Московской оперы Смирнов так понравился, что его наперерыв приглашали петь в великосветских домах… Редактор „Фигаро“ Кальмегг пришел в такой восторг от этого певца, что сказал мне: „Я дал бы четырех Карузо за одного Смирнова“». Именно в те дни к молодому певцу пришла европейская слава.

Блистала на сцене Гранд-опера и «солистка Его Императорского Величества» Фелия Литвин. Ее феноменальный по силе и широте диапазона голос (две с половиной октавы с контральтовым регистром), который критики называли «героическим сопрано», отличался драматической выразительностью. «Плач Ярославны» и дуэт Ярославны и Игоря (Ф. Шаляпин) из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» вызвали

шквал аплодисментов. С огромным успехом исполняла она и вокальные партии из «Песен и плясок смерти» и других произведений М. П. Мусоргского.

Но наибольший — феноменальный — успех выпал на долю великого Федора Ивановича Шаляпина, который тогда по праву считался «первым певцом России». Отныне его непревзойденный бас навсегда покорил и французов. Именно здесь, на подмостках Большой Парижской оперы, началась мировая слава гения русской музыки, не увядшая и по сей день.

Цикл концертов, организованный Дягилевым, по-настоящему познакомил парижан с русской музыкальной культурой. Ведь раньше до берегов Сены доносились лишь ее отголоски, не позволявшие составить о ней общее представление. Теперь же настоящими кумирами как французских музыкантов, так и широкой публики стали Н. А. Римский-Корсаков, А. П. Бородин и М. П. Мусоргский. В этом блистательном трио французы особенно выделяли Мусоргского, им в то время стали «бредить».

Концерты получили широкий отклик во французской прессе, которая в те дни восторженно писала о русской музыке. А один из парижских критиков озадаченно вопрошал: «Как русские, так уступающие нам в искусстве, достигли столь высокой степени мастерства? Каким образом мы впали в подобную дряхлость?» Отечественная же печать, ревниво, с пристрастием следившая за деятельностью импресарио в Париже, вынуждена была благосклонно назвать его «нашим интендантом от музыки». Да и как иначе можно было оценить деятельность человека, совершившего настоящий переворот в театральной жизни дружественной страны?

В чем же секрет очередной бесспорной победы Дягилева? На первый взгляд всё очень просто: импресарио выбрал самое замечательное, что было в русской музыке, пригласил для выступлений лучших музыкантов и исполнителей, достал деньги для подготовки и проведения концертов и привез «русское чудо» в Париж. Но это — лишь внешняя сторона успеха. А за ней — бесконечные волнения, непреклонная воля, непревзойденное художественное чутье и натиск на сильных мира сего… Не будь всего этого, почва для нового наступления русского искусства не была бы подготовлена. Но теперь путь русской опере на сцену Гранд-опера был проложен.

Для 3-го Русского сезона Дягилев выбрал две оперы — «Борис Годунов» Мусоргского и «Садко» Римского-Корсакова. Конечно, здесь определенную роль сыграл тот факт, что творчество обоих композиторов пришлось по душе французским зрителям. К тому

же обе оперы являли собой яркий пример национальной самобытности и, как отмечает исследователь музыки Русских сезонов И. Вершинина, «были соединены по принципу жанрового контраста: историко-психологическая драма и опера-былина (жанр, неведомый на Западе)».

О том, сколько волнений пришлось пережить импресарио в процессе подготовки к новому «наступлению» на Париж, сколько трудностей преодолеть, отчасти свидетельствуют его десять писем и телеграмма Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову, которые ныне хранятся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки.

Когда-то двадцатилетний Сережа Дягилев в сердцах выкрикнул знаменитому композитору, не пожелавшему признать его музыкального дарования: «Будущее покажет, кого из нас история будет считать более великим!» С тех пор многое изменилось. Теперь оба они — композитор и импресарио — великие, к тому же соратники, единомышленники. Да и внешне Дягилев за прошедшие годы настолько изменился, что вряд ли Николай Андреевич узнал в респектабельном и уверенном в себе Сергее Павловиче взъерошенного, обиженного юнца.

Хорошо зная вкусы французской публики, Дягилев пытается убедить любимого композитора внести изменения в сценическую редакцию с учетом вкусов французской публики. 19 апреля 1907 года он пишет из Гранд-отеля «Европа»:

«Дорогой Николай Андреевич

Ваше письмо <так> трогательно, что после него мне вдруг стало легче. Как писать и говорить о вопросах, до того времени смущавших меня; в некоторых выражениях Вашего „послания“ было ко мне какое-то внутреннее доверие, которое меня и тронуло… Что же касается до „Садко“ и Вашего „да“ и „нет“, — то это меня огорчает. Я ужасно всегда боюсь категоричности и всяких „нет“, так же, впрочем, как и многих „да“. От Вас я жду помощи, ибо считаю дело общим. Не забудьте, что великого князя Владимира я должен убедить, что наше предприятие полезно с неофициальной точки зрения; министра финансов, что оно выгодно с экономической стороны, и даже директора театров, что оно принесет пользу для императорской сцены!! И скольких еще!!! И как это трудно!

В частности о „Садко“ скажу, что колыбельную я ужасно люблю как отдельный номер, но после блеска подводного царства считаю ее с **театральной** точки зрения **совершенно расхолаживающего впечатления** (подчеркнуто С. П. Дягилевым. — Н. Ч.-М.).

Если же Вам переход к финалу не нравится, можно кончить

оперу концертным заключением морского царства и подъемом Садка и Волховы наверх, на землю, во исполнение приказания Старицы. Я с вами очень согласен, что „Садко“ когда-нибудь будут давать в два вечера и это будет хорошо и правильно. В один же вечер, он, как слишком мощный богатырь, не вынесет собственного величия.

…будучи преисполнен необъятного желания его торжества, и оно будет, я уверен, огромным, если мы отнесемся к нему с тонкой осмотрительностью.

Итак… жду вестей.

Ваш Сергей Дягилев».

Необходимо добавить, что импресарио и на этот раз сумел добиться высокого покровительства великого князя Владимира Александровича, которое помогло ему найти необходимые огромные средства, а также открыло двери, раньше бывшие за семью печатями. Причем Дягилев так заинтересовал великого князя своим новым планом, что тот явился на смотр всех костюмов оперы «Борис Годунов», устроенный на сцене Эрмитажного театра. Большинство их было надето на деревянные манекены, взятые напрокат, в другие облачились «портняжные подмастерья». Александр Бенуа, принимавший непосредственное участие в создании декораций, сообщает: «…Он с большим вниманием всё разглядывал и остался чрезвычайно доволен. Теперь он уже был уверен, что спектакль сойдет на славу и не посрамит его в качестве августейшего покровителя».

Неизвестно, что ответил Римский-Корсаков на послание Дягилева, но 5 июня 1907 года тот отправил новое письмо:

«Дорогой Николай Андреевич.

<…> Я всё же решаюсь в будущем на предприятие постановок „Садко“ и „Бориса“ в Париже в Grand Opera.

„Садко“ предполагаю дать с французами по-французски… „Бориса“… пока по-русски с Шаляпиным и Собиновым.

Всю обстановку (костюмы, декорации, бутафорию) — всё сделать заново, с тем, чтобы всё это осталось… „Садко“ будет делать Коровин, „Бориса“ — Головин.

Вы понимаете, что по этому поводу нам с Вами предстоят пространные разговоры.

Много разных новых мыслей и в чисто „театральном“, т. е. режиссерском смысле.

Обо многом надо сговориться.

Я не могу еще утверждать, что вопрос этот, так сказать, „формально решен“. Контракты еще не подписаны! Но я думаю, что ничего не остановит приведения в исполнение этого труда. Я очень надеюсь, что Вы… повторите, что я всерьез увлечен этой

идеей, исполнение которой мне чудится блестящей.

Итак, поспешите сообщить мне, где нам можно свидеться. Пожалуйста, мой искренний привет… Вашей семье.

Искренне Ваш…

Сергей Дягилев.

Европейская гостиница».

Видимо, Римский-Корсаков поставил перед Дягилевым ряд вопросов. В новом письме от 11 июня импресарио пытается дать ответы на них:

«Дорогой Николай Андреевич…

Конечно, в „Борисе“ все будут русские, за исключением оркестра и хора. Что же касается „Садко“, то вопрос о французах зашел в большой тупик по той причине, что у нас некому петь самого Садко… Русские же при этой постановке должны быть — капельмейстер, режиссер, декоратор и костюмер. Этого не мало — вся организация в наших руках.

Главною целью и, важно сказать, главною заботой будет — заставить Париж, наконец, оценить по их великому достоинству наши лучшие оперы. Париж, правда, к этому несколько приготовлен, но не надо забывать, что даже такой нетерпеливый человек как Вагнер задумался перед постановкой Тангейзера в Париже и даже… переработал его для Парижа.

Я вижу, как Вы уже морщитесь, как Вы уже много недовольны и как Вы говорите, что нам не следует „подделываться под французов“.

Вы правы. Но только тот лектор хорош, который знает свою аудиторию, который не брезгует теми, к кому обращается.

Нет человека, который бы так благоговейно относился к партитурам „Бориса“ и „Садко“, как я, но во мне говорит практик и не „театральный чиновник“, а наоборот, так сказать, практический идеалист, не в пошлом, а в действительном значении этого слова. Я слишком ясно схватываю результаты, вижу заранее ошибки и боюсь их, опять-таки не из пугливости, а из-за страха погубить великое дело каким-нибудь неловким или недостаточно обдуманным действием.

Постановка в Grand Opera этих первых и таких бесконечно русских опер мне кажется делом огромной важности не только с музыкальной, но и с культурной точки зрения, а потому я приступаю к этому делу с большим трепетом и думаю, что надо и нам стать на точку зрения Вагнера и многое сообразить, и многое пересмотреть раньше, чем выступить перед „целым миром“.

Вы скажете, что нам это решительно всё равно, что для нас этого ничего не нужно — но… вспомните и о нас… для которых вопрос русских культурных побед есть вопрос жизни (здесь и

ниже подчеркнуто С. П. Дягилевым. — Н. Ч.-М.). Вот почему я прошу, умоляю Вас разрешить мне пересмотреть с Вами и Бориса, и Садко не с Вашей точки зрения творца… которая нам недоступна, а с нашей, так сказать „обывательской“ точки зрения.

Короче, что я в своих руках всю жизнь имел художественные произведения, и думаю, что не принес им вреда тем, что вставлял их в те или другие рамки; и пусть надо наши любимые оперы вставить в те рамы, через которые всемирная парижская публика увидала бы их не только без утомления… но наоборот, с тою жадностью, с какой она сиживала со всеми концертами, **кроме первого**, где, по моей вине, она была утомлена несоразмерной длиною программы.

Что касается „Бориса“, то вопрос должен идти о трех сценах, — о самой первой, от уборной Марины и о пропускаемых у нас Кромах. Но тут уже я забегаю вперед, ибо по каждому из этих вопросов надо говорить очень предупредительно.

Был бы очень рад, если бы Вы меня известили о получении этого письма и о наших общих взглядах на это дело…

Нувель старательно занимается Мусоргским… Жду Ваших вестей. Поклон Вашим.

Ваш Сергей Дягилев».

К великому сожалению, вопрос о постановке в Париже оперы «Садко» так и не был улажен. После долгих переговоров, убеждений и просьб Дягилев понял: он отнюдь не всемогущ. Но в запасе у него оставался «Борис Годунов», который и попал в итоге в программу предстоящих гастролей.

К этой постановке Сергей Павлович готовился очень долго. Он мечтал показать парижской публике самобытную, ни с чем несравнимую Русь конца XVI — начала XVII века и для достижения этой цели не щадил себя: снова, как и перед Таврической выставкой 1905 года, исколесил всю Россию. Только тогда он посещал помещичьи усадьбы, а теперь — крестьянские избы, собирал подлинные русские сарафаны, хранившиеся в бабушкиных сундуках, старинный бисер и вышивки, предметы домашнего обихода, которые передавались из поколения в поколение. Он понимал, что всё это богатство — одна из составляющих будущего успеха, имя которому — *русское чудо*.

Но для того чтобы оно свершилось, нужно было продумать всё до мелочей. И здесь роль Дягилева выходила далеко за пределы «интендантской». Конечно, он, как и в прежние времена — шла ли речь об издании журнала, организации очередной художественной выставки или цикла концертов — руководил всей

подготовкой оперы: ангажировал лучших певцов Мариинского театра во главе с Ф. И. Шаляпиным, хор московского Большого театра вместе с хормейстером У. Авранеком. Сценическая режиссура была им поручена А. Санину, а музыкальная часть — Ф. Блуменфельду, «являвшему собою тип „милейшего человека и на редкость чуткого дирижера“». Позаботился Сергей Павлович и об оформлении спектакля, пригласив группу прекрасных художников, в числе которых были Александр Головин, Константин Юон, Степан Яремич, Александр Бенуа. И всё же главное — в другом: импресарио впервые предложил собственную концепцию музыкального спектакля.

Начиная подготовку к его постановке, Сергей Павлович внимательно изучил авторский клавир «Бориса Годунова», изданный в 1874 году, и сравнил его с редакцией Н. А. Римского-Корсакова, в которой опера с успехом шла в Мариинском театре. Дягилеву бросилось в глаза, что в существовавшей постановке были почему-то опущены две ключевые в драматургическом отношении сцены: «Часы с курантами» и «Под Кромами». Он их тут же включил в спектакль. К слову сказать, его редакция была принята в дальнейшем многими российскими и западными режиссерами.

Особенно значимой казалась Дягилеву вторая картина пролога — венчание на царство. В одном из писем Римскому-Корсакову импресарио заметил: «Сцену венчания надо поставить так, чтобы французы рехнулись от ее величия». Не ограничившись подобным пожеланием, он попросил композитора дописать в партитуре 40 тактов, чтобы продлить сцену шествия бояр и духовенства, что тот с удовольствием и сделал. В таком случае скорбный монолог царя Бориса становился особенно пронзительным, отражал чувство щемящего одиночества героя.

Эту сцену Дягилев считал настолько важной, что сначала даже хотел начать ею постановку, пожертвовав первой картиной пролога. К тому же для смены декораций и размещения на сцене хора и статистов (всего около трехсот человек) между двумя картинами была необходима продолжительная пауза, которая, по мнению Сергея Павловича, могла «расхолодить публику». К счастью, он сохранил в постановке обе картины, поместив между ними сцену в Чудовом монастыре. Таким образом, в спектакле возникал эффектный контраст — за массовой сценой следовала сольная.

В постановке Дягилева были и другие сюжетные изменения: например, «польский» акт (любовная линия Лжедмитрия и Марины Мнишек) предшествовал сцене в царских палатах с участием Бориса и Шуйского. Предвидя замечательный

театральный эффект благодаря исполнению заглавной роли Федором Шаляпиным, импресарио сделал финальной не сцену под Кромами, а сцену смерти Бориса. И, надо сказать, замысел постановщика оказался верным. Впоследствии Александр Бенуа утверждал, что эта сцена стала «лучшим заключительным аккордом» оперы, давая убедительное завершение психологической драме царя Бориса.

В дальнейших постановках Дягилева «Борис Годунов» неоднократно подвергался купюрам. Сергей Павлович опустил сцену в уборной Марины Мнишек, а затем и сцену в корчме на литовской границе, объясняя некоторым критикам, выражавшим неодобрение еще во время репетиций, что последняя будет шокировать парижскую публику своей грубостью. Возможно, ему также казалось, что эта сцена может отвлечь внимание слушателей от сути драматического сопоставления царя Бориса и народа.

По всей видимости, возражая поклонникам М. П. Мусоргского, импресарио руководствовался не только собственным художественным видением постановки, но и практическими соображениями: у него было четкое представление о том, сколько времени публика, на которую он ориентировался, будет воспринимать действие. Поэтому-то Дягилев непременно высчитывал хронометраж каждого спектакля, учитывая до минуты время, необходимое для смены декораций и мизансцен. Каждый из спектаклей, начинаясь в восемь часов вечера, должен был заканчиваться не позднее четверти двенадцатого. Оспорить это решение «диктатора» не мог никто.

Впрочем, впоследствии стало ясно, что даже в «отредактированном» виде опера М. П. Мусоргского одержит блестящую победу. Хотя перед самой премьерой возникло столько сложностей, что Дягилев и его соратники были почти уверены: их ждет неминуемый провал.

Дома, в Санкт-Петербурге, будущим участникам 3-го Русского сезона во главе с Дягилевым казалось, что августейшее покровительство великого князя Владимира Александровича защитит их от всех бед. Но как только они очутились в Париже, всё резко изменилось. В Гранд-опера русских артистов встретили недоброжелательно. Впрочем, оба директора — администратор Бруссан и композитор Мессаже — оказались тут ни при чем. Они-то как раз были любезны и помогали во всём, что от них зависело. Козни с первого же дня начал строить главный машинист театра господин Петроман, от которого зависела вся

зрелищная часть спектаклей. Недаром за ним прочно закрепилась репутация интригана — он мешал гастролерам буквально на каждом шагу. Казалось, он задумал сорвать представления, чтобы раз и навсегда отвадить русских — «этих варваров» — от выступлений в Париже. Дело осложнялось еще и тем, что по-французски из всей труппы могли свободно говорить лишь Дягилев, Бенуа и Блуменфельд. Остальные же, особенно обслуживающий персонал, свое недовольство выражали по-русски.

А поводов для него оказалось более чем достаточно! Написанные еще в Санкт-Петербурге декорации доставили во французскую столицу по железной дороге, но, вспоминает А. Бенуа, холсты «надо было еще набить на деревянные основы кулис, а навесные части закрепить на всей сложной системе канатов и блоков. Кроме того, надлежало вырезать окна и двери и построить все площадки, лесенки и т. д. Между тем прибыли наши холсты неизвестно почему с большим опозданием, всего дней за пять до генеральной. Можно себе вообразить, какое получилось напряжение нервов, следовавшая за ним адская усталость, какое нами овладело отчаяние».

Александр Николаевич как-то незаметно для самого себя стал играть неблагодарную роль второго, неофициального директора труппы, всем что-то объяснять, кого-то распекать, утешать, торопить… Приходилось то и дело переходить с русского языка на французский и обратно. Словом, голова у него шла кругом. Сергей Павлович же чуть ли не целыми днями колесил по городу: то он хлопотал перед местными чиновниками, постоянно чинившими препятствия, то задабривал представителей прессы, от которых в значительной степени зависел успех предстоящих гастролей, то доставал необходимые средства… Ежедневно им обоим приходилось решать массу вопросов, едва сдерживаясь, чтобы не разразиться гневными тирадами в адрес недоброжелателей.

В самый ответственный момент, когда должна была состояться «полуофициальная» первая генеральная репетиция, а до «публичной генеральной» оставалось всего двое суток, пресловутый господин Петроман нанес удар, от которого, полагал он, русские не смогут оправиться. Главный машинист театра, а по сути хозяин сцены заявил, что размер декораций не соответствует установленным требованиям и, для того чтобы исправить ошибку русских (он подчеркнул это), ему потребуется не менее трех дней.

Конечно, Петроман ожидал, что приезжие артисты в смятении безропотно примут его условия. Но не тут-то было! Дягилев, сохраняя внешнее спокойствие, тут же заявил ему, что

не намерен откладывать спектакль и готов показать его парижской публике даже без декораций. Француз испугался скандала, и… свершилось то, на что уже никто не надеялся: буквально в последнюю минуту перед началом генеральной репетиции все необходимые исправления были сделаны. Александр Бенуа вспоминает: «…я еще стоял на стремянке, заделывая пастелью какое-то проступившее от сырости пятно на фоне декорации Новодевичьего монастыря, когда уже кончалось вступление и был подан сигнал к поднятию занавеса».

Ощущение крайнего напряжения, которое испытывали все члены труппы, передалось, конечно, и Шаляпину. Он был настолько взволнован, что едва нашел в себе силы выйти на сцену, даже отказался гримироваться и сменить костюм после сцены коронации и с отчаянием твердил, что забыл текст Пушкина… Что оставалось делать? Бенуа, стараясь успокоить певца, тут же положил перед ним томик поэта и осветил его электрической лампой, которую заслоняла от публики груда книг. Взглянул на сцену — и ужаснулся: артист без бороды казался слишком молодым для роли Годунова, вместо декорации царских хором зияла пустота, и лишь стоявшие на первом плане диковинные часы были, как и предполагалось, освещены. Но вот заиграли куранты (на самом деле это был оркестр) — и словно не было волнений, споров, отчаяния. Эффект от сыгранной сцены получился неповторимый, явив всем присутствующим театральное чудо.

И все-таки у Дягилева и его помощников даже после победы над главным машинистом не было полной уверенности, что намеченная на следующий день генеральная репетиция пройдет гладко. Многое нужно было доделать в костюмах и бутафории, но главное — в самой постановке. Весь день сцена была занята, и единственную репетицию с хором удалось провести лишь после полуночи. Опытнейший режиссер Александр Санин, этот «укротитель масс», был в ужасе: статисты изображали какую-то дикую оргию, с которой даже он не мог справиться. Всё это грозило катастрофой…

Казалось, в безвыходной ситуации даже Дягилев дрогнул или, как утверждает Бенуа, «струсил». Он не отказался безоговорочно от премьеры, но решил провести своеобразный «совет в Филях», как когда-то фельдмаршал М. И. Кутузов перед сдачей Москвы французам. Только Дягилев пригласил занятых в спектакле артистов, художников, режиссеров и даже театральных служителей не в крестьянскую избу, а заказал ужин в знаменитом ресторане «Ла Рю» на площади Мадлен. Вечером собрались «заведующий портняжной мастерской Неменский, его главные

закройщик и закройщица, а также старшие из взятых с собой плотников московского Большого театра и, наконец, шаляпинский гример-заика, но великий знаток своего дела, пользовавшийся абсолютным доверием Федора Ивановича». Эти люди — все вместе — и должны были решить, выступать на следующий день или нет. Конечно, сначала они все съели и выпили, но потом не на шутку оробевший Сергей Павлович вынужден был использовать не свойственный ему демократический прием — поставил вопрос на общее голосование. Каждый высказал свое мнение, и большинство склонялось к тому, что премьеру оперы следует отложить дня на четыре, чтобы как следует к ней подготовиться. Но тут вдруг поднялся гример-заика, доселе молчавший, и неожиданно для всех произнес пламенную речь, суть которой сводилась к мысли: «Не посрамим земли русской». Эти слова, шедшие от сердца, буквально воспламенили всех присутствующих. И собрание единогласно постановило: «…играть, не откладывая, во что бы то ни стало завтра, „будь, что будет“ и „с нами Бог“».

Поздно вечером Сергей Павлович отдыхал в своем номере. Он уже собирался ложиться спать, как вдруг в дверь постучали. Распахнув ее, хозяин с удивлением увидел, что на пороге стоит взволнованный, белый как полотно Шаляпин. Сергей Павлович тут же понял: у него страх перед выступлением, и в подтверждение своих наихудших опасений услышал: «Я завтра не могу петь… Боюсь… Не звучит».

И действительно, голос у Федора Ивановича в эти минуты «не звучал». К тому же его трясло как в лихорадке. Дягилев, как мог, старался успокоить артиста, отвлечь его, даже развеселить, но тот словно вошел в ступор. Лишь спустя несколько часов, глубокой ночью, он несколько успокоился. Вот уже встает, начинает прощаться с импресарио, и… бессилие и страх вновь овладевают им. В таком состоянии он не мог находиться в одиночестве, поэтому попросил Дягилева: «Я останусь у тебя, Сережа, я переночую здесь где-нибудь на стуле у тебя». Примоститься удалось на маленьком диванчике, который никак не подходил по размеру громадному Шаляпину. Но это было всё же лучше, чем остаться в одиночестве… Остаток тревожной ночи — до самого утра — он провел в номере Дягилева.

Наступил день премьеры. Как ни странно, но в последний момент всё как-то утряслось, сладилось. И солисты, и хор под личным наблюдением Сергея Павловича отрепетировали свои роли, декорации были приготовлены, костюмы зашиты и выглажены. Дягилев, проконтролировав все дела в театре,

отправился на встречу с представителями прессы и какими-то влиятельными персонами, потом читал корректуру великолепной, с иллюстрациями, — программы. Он выглядел поистине вездесущим, и многим казалось, что импресарио успевал быть в нескольких местах одновременно.

В этот день немало хлопот выпало и на долю Александра Бенуа. По его собственному признанию, он «носился, как безумный, вверх и вниз по всем этажам и по всем боковым коридорам — ни лифтов, ни внутренних телефонов в гигантском здании „Оперы“ не было…». К вечеру возбуждение достигло таких пределов, что во время спектакля он то бросался к сцене, то забегал в директорскую ложу, где нужно было срочно дать объяснения маститому критику Беллегу, который вместе с композитором Клодом Дебюсси был во Франции в числе первых слушателей, по достоинству оценивших красоту русской музыки.

Таким же вездесущим оказался и А. Санин. Он не только участвовал в подготовке спектакля, но и принял в нем участие, никого не предупредив о своем замысле заранее: облачился в красный кафтан пристава и вскоре оказался среди статистов, изображавших толпу у ворот Новодевичьего монастыря. Он настолько вошел в образ, что стал стегать кнутом стоявших на коленях «баб» и «мужиков», причем делал это так выразительно, мастерски, что имел большой успех у зрителей. В сценах же венчания на царство и заседания Боярской думы режиссер преобразился в боярина и, смешавшись с толпой, руководил каждым ее движением.

Прекрасно исполняли свои партии артисты — Наталия Ермоленко-Южина (Марина), чей глубокий грудной, бархатистый голос произвел на слушателей неизгладимое впечатление, Дмитрий Смирнов (Димитрий), Иван Алчевский (Шуйский). Каждый из них имел заслуженный успех. Но триумф выпал на долю Шаляпина. Он был поистине великолепен, захваченный трагической стихией образа царя Бориса! Уже первое появление на сцене артиста, облаченного в порфиру, вызвало у зрителей жуть, а в сцене с сыном в тереме он явил благородство и истинную царственность. Апогеем спектакля стал его финал. Незабываемо, «чудесно скорбно» Федор Иванович произносил предсмертные слова «Я царь еще…». Он пел на парижской премьере так, как никогда раньше.

Париж был потрясен. Новое русское чудо — «Борис Годунов» М. П. Мусоргского — покорило французскую столицу раз и навсегда. Зрителей словно подменили: еще недавно они выглядели холодными, невозмутимыми, а когда занавес опустился, стати кричать от восторга, плакать, махать платками.

Многие, не сдержав эмоций, взбирались на кресла, чтобы лучше видеть вышедших на поклон артистов. Все, кто был в этот вечер в Гранд-опера, словно впитали в себя гениальную русскую музыку, полюбили «Бориса Годунова» и того, кто подарил им эту красоту — Сергея Павловича Дягилева.

Для самого же импресарио эта постановка оказалась совершенно особой. Конечно, грандиозный успех, выпавший на долю его детища, безмерно радовал, вызывал чувство гордости, давал надежду на дальнейшую возможность творить. Но было и нечто другое: именно с «Борисом Годуновым» связано одно из важнейших событий в жизни Дягилева, некий знак Судьбы — его знакомство с Мизией[51] (Мисей) Серт, в то время — мадам Эдвардс. Именно ее, Мизию, спустя годы, перед смертью он назовет своим самым большим и верным другом. И действительно, их дружба, начавшаяся сразу после премьеры оперы, в 1908 году, выдержала все испытания. А Мися, покоренная талантом, энергией и обаянием Сержа, сразу же после первого показа спектакля сняла для себя и ближайших друзей целый ярус лож и не пропустила с тех пор ни одного представления «Бориса Годунова». Кто же эта женщина, какова ее судьба?

Мися, как и Дягилев, родилась в 1872 году, только в отличие от него в пригороде Санкт-Петербурга. Поначалу ее мать, Эжени Софи Леопольдин Сервэ, собиралась рожать в Брюсселе. Но всё изменилось в тот день, когда она получила анонимное письмо, в котором тайный доброжелатель сообщал, что ее супруг, скульптор Сиприен (Циприан) Годебский, работавший в то время в России, весело проводит время в имении князей Юсуповых. Молодую женщину, которая была в это время на девятом месяце беременности, неотступно мучил вопрос: с кем? И она решила отправиться к мужу, чтобы узнать всё на месте.

Долгое путешествие по России вконец измучило несчастную, а известие о том, что Сиприен изменяет ей с ее же кузиной, стало роковым. В день своего прибытия в Царское Село Эжени Софи умерла во время родов, произведя на свет дочь.

Девочку воспитывала бабушка — владелица огромного поместья под Брюсселем, к тому же одна из ближайших подруг королевы Бельгии. В старинном доме всегда было множество гостей, постоянно звучала музыка. Нотную грамоту маленькая Мися выучила раньше, чем азбуку.

…Первым мужем юной красавицы стал ее кузен Тоде Натансон, журналист, на паях с братом владевший журналом «Ревю бланш», одним из самых популярных среди парижской

богемы изданий. В их загородном имении каждые выходные собиралось изысканное общество. Но вскоре у супруга Мизии начались финансовые проблемы. Владельцу самой популярной в то время французской газеты «Матен» Альфреду Эдвардсу требовался управляющий в Венгрии, где он незадолго до этого приобрел угольные копи, и это место было предложено Тоде. Мися, почувствовав, что новый знакомый испытывает к ней недвусмысленный интерес, попыталась отговорить мужа от поездки, но тот лишь отмахнулся.

А Эдвардс тем временем стал атаковать молодую женщину письмами. Получив восемьдесят первое, она отправилась-таки на ужин к Эдвардсам. Неожиданно хозяин дома встал из-за стола и вышел в кабинет, оставив гостью наедине с женой. Та, оценивающе посмотрев на Мисю, сказала: «Эдвардс влюблен в Вас, Вы должны стать его любовницей».

Возмущению мадам Натансон не было предела, и она тут же решила отправиться к мужу в Венгрию. Купив билет на ближайший же поезд, вошла в купе и с изумлением обнаружила, что ее сосед — Альфред Эдвардс. Пока они добирались до Вены, Мися узнала, что ее муж влез в долги и платить по ним нужно в ближайшие дни. В подтверждение своего рассказа Эдвардс протянул потрясенной женщине телеграммы Тоде с просьбой об отсрочке долга. Среди них она нашла записку, адресованную ей: «Мися, уладь всё!» Оказалось, что выход есть, и он очень прост: она должна стать женой Эдвардса.

В феврале 1905 года Альфред и Мися сыграли свадьбу. Несмотря на то, что второго мужа она никогда не любила, красивая жизнь пришлась ей по вкусу. У супругов была огромная квартира в Париже, одними из первых они приобрели роскошную яхту.

Благодаря деньгам и влиянию главы семьи дом Эдвардсов вскоре становится одним из самых популярных в Париже. Марсель Пруст пишет Мисе письма, которые она даже не распечатывает. Знаменитый летчик-ас Ролан Гаррос взмывает с ней на самолете в небо над Парижем. Пабло Пикассо просит молодую женщину стать свидетельницей на его свадьбе с русской балериной Ольгой Хохловой и крестной матерью новорожденного сына. Список знаменитых поклонников и друзей Миси Эдвардс можно продолжить…

Но со временем семейная жизнь перестала быть безоблачной: Альфред увлекся драматургией, влюбился в актрису Лантельм и даже написал для нее пьесу «Потерянный попугай». Впрочем, Мися к его измене отнеслась совершенно спокойно. В это время она и сама была увлечена испанским художником Хосе Марией

Сертом, своим будущим третьим мужем. А еще… в ее жизни появился «безумный русский». Речь идет, конечно, о Сергее Дягилеве, с которым Мися познакомилась во время премьерного показа «Бориса Годунова». Тогда же решили, все вместе, отпраздновать необычайный успех первого спектакля. Однако, как вспоминает А. Бенуа, это было «празднование скорее интимного характера, происходившее под председательством двух нам благоволивших дам: очаровательной Миси Эдвардс и знаменитой в лондонских анналах конца XIX века госпожи Бернардаки, столь же славной как всем своим европейским прошлым, своими жемчугами, так и своей редкой музыкальностью. Ужин происходил в соседнем с оперой „Café de la Paix“, за ним было выпито изрядное количество шампанского…».

Вскоре знакомство переросло в искреннюю дружбу. Как утверждали близкие импресарио люди, «Мися была другом и дела, и самого Сергея Павловича Дягилева». Испытывал ли он к ней лишь дружеские чувства? Похоже, они были гораздо глубже. Ведь недаром Серж Лифарь написал: «…в нашей труппе слегка подсмеивались над тем, что наш „женоненавистник“ кончит тем, что женится на madame Серт».

Женитьбы, как известно, не случилось, но к этой женщине Дягилева тянуло всегда. Ведь не зря же, как только Сергей Павлович приезжал в Париж, он, удобно расположившись в кресле у телефона, звонил Мисе и долго, благодушно беседовал с ней, а закончив разговор, тут же… отправлялся к ней в гости.

Они оба знали: каждая их встреча обязательно закончится ссорой. Так уж повелось: Мися упрекала Дягилева в том, что он обращается к ней только по делу, а в другое время не желает ее знать; ему же, с его мнительностью и ревнивым характером, казалось, что она недостаточно интересуется им и его делом. Что ж, поединок двух сильных натур всегда непрост. Но Дягилев, видимо, не придавал этим ссорам большого значения. Ведь в очередной свой приезд в Париж он опять брал телефонную трубку, разговаривал с Мисей, ехал к ней. О былой ссоре никто из них даже не вспоминал. И так было до последнего дня жизни Сергея Павловича.

Глава десятая МИРАЖ НА СЦЕНЕ «ШАТЛЕ»

Один из французов, видевший «Бориса Годунова» и последующие постановки Дягилева, сказал: «Русские дважды брали Париж. Один раз в марте 1814 года и несколько раз начиная с мая 1908 года». Но «взять» столицу Франции — одно, а удерживать внимание публики и критики, вновь и вновь вызывая восторженное обожание, — другое. Поэтому, вернувшись после очередного триумфа домой, в Россию, Сергей Павлович и не думал почивать на лаврах. Его непрестанно преследовала мысль: что делать дальше, чем поразить французов в следующем году? В том же, что 4-й Русский сезон состоится, он ни минуты не сомневался. Предполагал опять везти в Париж оперы. Но это решение в некоторой степени поколебал Александр Бенуа.

Весной 1907 года, когда Бенуа еще жил с семьей в Париже, приехавший туда композитор Николай Николаевич Черепнин привез чрезвычайно обрадовавшее его известие: балет «Павильон Армиды» — изысканная стилизация под Францию XVIII века, которую художник собирался оформить еще за четыре года до описываемых событий, — наконец «назначен к постановке на сцене Мариинского театра, а хореографическая часть поручена молодому и необычайно даровитому артисту М. М. Фокину». Бенуа писал: «…для нынешнего годового экзаменационного спектакля Фокин выбрал к постановке — по совету Черепнина (бывшего в те годы управляющим оперы и балета) именно наш балет, но, впрочем, не весь, а лишь наиболее показную сцену в нем, а именно оживление гобелена. Успех, выдавшийся этой постановке, подал новому заведующему постановочной частью А. Д. Крупенскому мысль — не поставить ли весь балет в целом, и уже не скромно при участии одной лишь балетной школы, а со всей пышностью, какую допускала императорская сцена».

Когда Бенуа вернулся в Санкт-Петербург, работа закипела. Трудности, непонимание театрального начальства, интриги — всё отступало на задний план по сравнению с радостью творчества, единством художественного замысла, рожденного по воле композитора, художника и постановщика.

Настал день премьеры. Театр был полон, даже в проходах к партеру, несмотря на протесты капельдинеров, толпилась масса народу. Как вспоминал А. Бенуа, «балет шел под сплошные аплодисменты, многие номера были бисированы, а в конце театр просто вопил. Вызывали артистов и авторов, выходили много раз, держась ручка за ручку, Павлова, Фокин, Гердт, Черепнин и я». Но лучшая награда за труд и муки творчества при подготовке

спектакля ждала Александра Николаевича впереди. Пробившись через толпу, заполнившую вестибюль после окончания спектакля, к нему ринулся Дягилев, стал попросту душить друга в объятиях и при этом кричал в крайнем возбуждении: «Вот это надо везти за границу!»

Конечно, решение показать Парижу, наряду с оперой, и русский балет пришло не вдруг, оно зрело исподволь. В 1928 году импресарио написал об этом:

«От оперы один лишь шаг до балета.

В то время в императорских оперных театрах в Петербурге и Москве вместе было около четырехсот балетных артистов. Они проходили великолепную школу и танцевали традиционные классические балеты… Я хорошо знал все эти балеты, так как в продолжение двух лет был прикомандирован к директору Императорских театров.

Я не мог не отметить, что среди более молодых балетных сил петербургского театра намечалась известная реакция против классических традиций, за которыми ревниво следил Петипа.

Тогда я задумался о новых коротеньких балетах, которые были бы самодовлеющими явлениями искусства и в которых три фактора балета — музыка, рисунок и хореография — были бы слиты значительно теснее, чем это наблюдалось до сих пор. <… >При постановке балета я поэтому работаю, никогда не упуская из виду все эти три элемента спектакля».

И действительно: в искусстве Терпсихоры Сергей Павлович видел синтез живописи, музыки и танца. Поэтому он не только решал глобальные задачи, касавшиеся организации гастролей и художественной постановки спектаклей, но и частенько заглядывал в студии декораторов, наблюдал за работой костюмеров, внимательно прислушивался к звучанию оркестра и постоянно посещал танцевальные классы, в которых репетировали артисты — начиная от солистов и заканчивая участниками кордебалета.

Столичные чиновники от искусства никак не ожидали потрясающего успеха 3-го Русского сезона, и первой реакцией многих стали недоумение и зависть. Среди тех, кого вовсе не обрадовали новые успехи импресарио, были люди с большими связями в высшем обществе. Но Фортуна, казалось, улыбалась Дягилеву, и при подготовке сезона 1909 года поначалу всё шло замечательно.

В марте он обратился в Канцелярию Министерства императорского двора с просьбой разрешить воспользоваться для репетиций помещением Эрмитажного театра. Вскоре последовало

высочайшее разрешение и даже «допущение, на этот только раз, бесплатного пользования некоторым имуществом Императорских театров». В этом важном вопросе Сергею Павловичу оказала большую помощь несравненная и могущественная Матильда Кшесинская — прима Императорского балета, которая многие годы находилась под августейшим покровительством. Благодаря ее стараниям импресарио также была обещана крупная по тем временам государственная субсидия — 25 тысяч рублей.

На квартире Дягилева чуть ли не ежедневно стали собираться члены неофициального комитета, которые сообща составляли программу предстоящего парижского сезона, списки артистов, вели интенсивную переписку с Парижем. Первейшими помощниками Сергея Павловича стали Александр Бенуа, Лев Бакст, Вальтер Нувель, известный коллекционер и искусствовед князь Владимир Аргутинский-Долгоруков, композитор Николай Черепнин, балетный критик Валериан Светлов, балетоман и покровитель балета генерал Николай Безобразов, режиссер Сергей Григорьев.

О деятельности этого комитета сохранилось свидетельство В. Я. Светлова, который, подвергнув критике прежнюю балетную «вампуку»[52], утверждал, что в «дягилевском» балете всё происходит совершенно иначе: «Собираются художники, композиторы, балетмейстер, писатели и вообще люди, стоящие близко к искусству, и сообща обсуждают план предстоящей работы. Предлагается сюжет, тут же детально разрабатывается. Один предлагает ту или иную подробность… другие или принимают, или отвергают ее, так что трудно установить, кто является настоящим автором либретто в этом коллективном творчестве… Затем коллективно обсуждается характер музыки и танцев. Художник, которому подходит по характеру его влечений нарождающийся балет, берется за его художественную разработку: он создает и эскизы декораций, и рисунки костюмов, и бутафорию, и аксессуары, словом, всю обстановку балета до мельчайших подробностей. Вот почему является единство художественного замысла и исполнения… Зная по совещанию с художниками, какие группы исполнителей будут давать в массе по своим костюмам красочные пятна, балетмейстер может придумать соответствующий хореографический рисунок…»

Дягилев лично ездил к выбранным комитетом артистам и приглашал их принять участие в 4-м Русском сезоне в Париже. Отказов не последовало — все верили в счастливую звезду ставшего знаменитым импресарио. Из петербургских артистов балета на первые роли были назначены известные и любимые публикой Михаил Фокин, Анна Павлова, Тамара Карсавина,

Матильда Кшесинская, Адольф Больм, Александр Монахов и совсем юный Вацлав Нижинский, о котором говорили как о «восьмом чуде света».

Москвичей представляли прежде всего прима-балерина Большого театра Вера Каралли и Михаил Мордкин. А за ними, немного в тени, стояла фигура маэстро Энрико Чеккетти, знаменитого в прошлом танцовщика, а в то время, как пишет С. Лифарь, «большого педагога и хранителя академических традиций балета, принимавшего непосредственное участие в организации балетных спектаклей… через Чеккетти… постоянно сохранялась связь с традициями академического балета, с традициями, которыми так дорожил Дягилев».

Выразили желание отправиться на гастроли в Париж и лучшие певцы: Федор Шаляпин, Лидия Липковская, Елизавета Петренко, Дмитрий Смирнов, Владимир Касторский, Василий Шаронов, Василий Дамаев, чей голос, как писала газета «Театр» в 1914 году, «смело можно было поставить выше голоса Карузо»: «Это был голос-золото…»

Каждый день в Эрмитажном театре шли репетиции. Творческая атмосфера рождала надежду на успех, все артисты работали самозабвенно. Даже во время перерывов, когда придворные лакеи разносили чай и шоколад, не прекращалось обсуждение будущих гастролей. И вдруг… репетиции прекратились. Что же произошло?

В феврале умер постоянный покровитель начинаний Дягилева великий князь Владимир Александрович. К тому же Сергей Павлович — так уж вышло — обидел Кшесинскую, которая незадолго до этого помогла ему получить вожделенную субсидию. Желая возобновить балет «Жизель», главную партию он предложил Анне Павловой, а Матильде Феликсовне предназначалась лишь небольшая роль в «Павильоне Армиды». Она, привыкшая к всеобщему восхищению и обожанию, была оскорблена до глубины души. Между ней и Дягилевым произошло бурное объяснение, во время которого они швыряли друг в друга попадавшиеся под руку вещи… Вскоре у импресарио отобрали субсидию.

Но кроме внешней стороны конфликта была и другая — глубинная, скрытая от посторонних глаз. Об истинных причинах, заставивших императора Николая II изменить принятое ранее решение, рассказывает в своих мемуарах «Театральная улица» Тамара Платоновна Карсавина: «Немилость, в которую впал Дягилев, — я узнала о ее причинах от него самого значительно позже, — была вызвана тем, что он отказался подчиниться

распоряжениям, касающимся выбора репертуара и распределения ролей. Естественно, он хотел самостоятельно решать все художественные вопросы. Мало кто знал, насколько жесток был этот удар для Дягилева». Власть имущие и прежде всего высокопоставленные театральные чиновники пытались прибрать к рукам начатое импресарио дело, на что он, конечно, не согласился.

Семнадцатого марта 1909 года в Министерство двора приходит телеграмма от императора: «Прикажите прекратить репетиции в Эрмитажном театре и выдачу декораций и костюмов известной антрепризе ввиду моего нежелания, чтобы кто-либо из семейства или Министерства двора покровительствовал этому делу. Николай».

Пожалуй, лучшим свидетельством придворных интриг, затеянных в ту пору против импресарио, служит письмо от 18 марта, посланное императору великим князем Андреем Владимировичем — младшим сыном великого князя Владимира Александровича и покровителем Матильды Кшесинской (впоследствии в эмиграции он станет ее супругом):

«Дорогой Ники, как и следовало ожидать, Твоя телеграмма произвела страшный разгром в дягилевской антрепризе, и, чтобы спасти свое грязное дело, он, Дягилев, пустил всё в ход, от лести до лжи включительно.

Завтра Борис (старший брат Андрея Владимировича. — Н. Ч.-М.) у тебя дежурит. По всем данным он, растроганный дягилевскими обманами, снова станет просить, не о покровительстве, от которого тот отказался, а о возвращении Эрмитажа для репетиций и костюмов и декораций для Парижа. Очень надеемся, что Ты не поддашься на эту удочку, которая, предупреждаю, будет очень искусно закинута, и не вернешь им ни Эрмитажа, ни декораций — это было бы потворством лишь грязному делу, марающему доброе имя покойного пап***а***».

Но даже в этот тяжелейший момент, когда сам император отказался помогать импресарио и «страшный разгром дягилевской антрепризы» стал явью, Сергей Павлович не поддался унынию. Да, репетиции внезапно прекратились, и несколько дней, в течение которых в столице упорно циркулировали слухи о крахе всего предприятия, артисты находились в напряженном ожидании и настроение у них было подавленное. Но, несмотря на эти неприятности, сломить волю Дягилева оказалось невозможно. Сначала ему приходит на помощь старый друг — Александр Бенуа: 3 апреля 1909 года в ответ на враждебную кампанию, развернутую в печати, он публикует в «Петербургской газете» опровержение

взбудораживших горожан слухов. Однако положение всё равно остается критическим, ведь до начала намеченного Дягилевым сезона — всего три недели.

Импресарио, несмотря на все сложности и препятствия на его пути, действует уверенно и решительно. Дягилев находит помещение для создания декораций и костюмов (к постановке намечены две русские оперы и четыре балета), которые он заказывает своим друзьям — художникам Николаю Рериху, Александру Бенуа, Льву Баксту. Позднее, 25 февраля 1910 года, Сергей Павлович писал начальнику Главного управления уделов князю В. С. Кочубею: «…заказ этот… с неимоверными усилиями и затратами был приведен в исполнение, и таким образом громадное национальное дело было осуществлено в Париже в назначенный срок».

В те тревожные дни, когда власть не только лишила его субсидии, но и старалась с помощью своих эмиссаров запугать артистов отказом в помощи в случае провала антрепризы, Дягилев находит небольшое здание на Екатерининском канале, в котором расположен театр «Кривое зеркало». Именно здесь и возобновляются репетиции.

В первый же день, во время антракта, артистов приглашают в фойе закусить. Сергей Павлович обращается к ним со словами: «Несмотря на то, что у нас отняли обещанную поддержку, судьба нашей антрепризы нисколько не пострадает».

Взывая к здравому смыслу членов труппы и выражая уверенность в доброжелательном отношении труппы лично к нему, Дягилев высказал надежду, что все присутствующие продолжат работу, не обращая внимания на злонамеренные сплетни. Их ответ не заставил себя долго ждать. Артисты решили поддержать идею Ф. И. Шаляпина: в случае финансовой неудачи покрыть дефицит собственными средствами.

В это время пришли добрые вести из Парижа: Мизия Серт, узнав о бедах Дягилева, совместно с другими его парижскими друзьями собрала по подписке деньги, необходимые для аренды театра «Шатле», а графиня Элизабет де Греффюль позаботилась о том, чтобы привлечь в помощь Дягилеву молодого, тогда еще малоизвестного, но подававшего большие надежды антрепренера, музыкального критика и пропагандиста русской музыки Габриеля Астрюка. Он-то и взял на себя все административные заботы. Теперь нужно было купить билеты до Парижа. И тут большую помощь Сергею Павловичу оказал князь В. Н. Аргутинский-Долгоруков: он поручился в банке на значительную сумму, благодаря чему вся труппа смогла выехать за границу.

Итак, работа дягилевской антрепризы была возобновлена.

Члены неофициального комитета утвердили репертуар предстоящего сезона. В него вошли балет «Павильон Армиды» на музыку Н. Черепнина, «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина, сюита русских танцев «Пир» на музыку Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, М. Мусоргского, М. Глинки и А. Глазунова; балет «Клеопатра» (в Мариинском театре он шел под названием «Египетские ночи»), в котором использованы сочинения А. Аренского, М. Глинки, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, А. Глазунова и Н. Черепнина; балет «Сильфиды» на музыку Ф. Шопена, оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова (под названием «Иван Грозный») и первый акт оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки. Художники с утра до ночи трудились над созданием декораций и костюмов. М. Фокин, ставивший «Павильон Армиды», «Половецкие пляски», «Сильфиды», «Клеопатру» и «Пир», бесконечно репетировал с балеринами и танцовщиками. Время гастролей неумолимо приближалось…

В конце апреля 1909 года труппа Дягилева прибыла в Париж, и тут же начались репетиции в театре «Шатле». Сергею Павловичу и его ближайшим помощникам сразу же стало ясно: здание совершенно не приспособлено для художественных спектаклей, которые намечены к постановке: сцена слишком мала для танцев, да и пол неудобный. Импресарио, невзирая на дополнительные затраты, тут же принимает решение увеличить сцену и устроить на ней и в оркестровой яме новый пол из сосновых досок. Правда, для этого нужно убрать первые пять рядов кресел… Но ведь это для общего блага! Партер тоже не произвел должного впечатления на «русского варвара». «Мне не нравится партер. Пусть вместо него сделают ложи», — приказал он.

Постепенно старый театр «Шатле» преображался: колонны и балюстрады были заново обтянуты бархатом, а коридоры украшены деревьями, привезенными из пригородов. Все эти переделки сопровождал невообразимый шум: стук молотков, визг пил, крики рабочих… Одновременно тут же проходили репетиции. Что оставалось делать в такой обстановке Фокину? Он постоянно надрывался, стараясь перекричать какофонию звуков и донести свое художественное в*и*дение до артистов. Временами грохот, производимый рабочими сцены, заглушал даже звуки рояля. Тогда доведенный до белого каления хореограф начинал взывать: «Сергей Павлович, ради бога! Я не могу работать среди такого шума!» Голос из темноты, вспоминает Т. Карсавина, «заверял, что скоро станет тихо, и умолял нас продолжать репетицию. И мы продолжали ее до следующего взрыва. Ровно в

полдень, словно по мановению волшебной палочки, шум прекращался и рабочие покидали „Шатле“. Полдень — священный час, с двенадцати до двух весь Париж обедает».

Все участники труппы нервничали, понимая: до открытия 4-го Русского сезона, намеченного на 19 мая, времени оставалось совсем немного, а дел еще, как говорится, полный короб…

Дягилеву даже пришлось отменить обеденный перерыв, и по его распоряжению из ресторана «Ла Рю» артистам приносили жареных кур, паштеты и салаты. Пустые ящики приспособили под столы. В такие минуты на сцене возникала атмосфера пикника. И хотя с утра до ночи исполнители жили в театре, недовольства никто не высказывал. Да и как можно было жаловаться на неудобства, усталость, если все видели, что тяжелее всего приходится самому Дягилеву? Он буквально разрывался между артистами, художниками, музыкантами и рабочими сцены. К тому же его с каждым днем всё больше осаждали журналисты и театральные критики. Они наперебой брали у него интервью, а потом заполняли целые полосы газет рассказами о русских артистах и их работе, исподволь готовя парижских театралов к открытию гастролей. Интригу во всеобщее ожидание вносила расклеенная по всему городу огромная афиша работы В. Серова — с летящей, словно невесомой, сильфидой — Анной Павловой. Кстати, гениальный художник настолько точно выразил суть и чарующую красоту задуманного великим импресарио действа, что эта афиша навсегда осталась эмблемой Русских сезонов.

По свидетельству Сержа Лифаря, чаще других в эти дни в театре «Шатле» бывали Жан Луи Водуайе, Рейнальдо Ан, Роберт Брюссель, Мишель Димитри Кальвокоресси и Жак Эмиль Бланш. С первых же дней знакомства с импресарио они стали его верными друзьями и почитателями его дела, а впоследствии своими рецензиями способствовали триумфу 1-го балетно-оперного Русского сезона в Париже. Особое значение в этом смысле имели публикации Р. Брюсселя в «Фигаро». Его перу принадлежит и одна из лучших статей о Дягилеве — «Перед феерией», помещенная в альманахе Revue Musicale 1930 года, в специальном номере — Les ballets Russes de Serge Diaghilev. Критик в сжатом виде определил художественные задачи Дягилева:

«Чего он хотел? Три определенные вещи: открыть Россию России; открыть Россию миру; открыть мир — новый — ему самому. И это при помощи средств самых простых, самых прямых и самых легких: через живопись, через музыку; и только позже он осмелился сказать — и через танец.

Чего не хотел он? Чтобы не считали Россию страной

экзотической, не дающей любопытным взорам Запада ничего, кроме живописного базара. Ничто не раздражало его более, чем этот взгляд на Россию…

Это его национальное самолюбие и эта тройная цель определяют план его действий, объясняют изменения его программы и искажения его эстетики.

Он понял, что надо двигаться быстро, не останавливаться на этапах, чтобы не дать обогнать себя снова; что следовало особенно поспешно пройти первый этап.

Следовало идти быстро и, после того как будет выявлена Россия — России и новая Россия — миру, переменить ее русский костюм на европейский, сделаться полиглотом, руководить прениями, сделаться арбитром артистических судеб обоих континентов. Первая версия „Sacre“ (балет „Весна священная“. — Н. Ч.-М.) была целиком и глубоко языческой и русской, вторая была таковой только по окраске некоторых аксессуаров…»

Накануне генеральной репетиции волнение всех членов труппы, казалось, достигло апогея. Артисты оперы и балета постоянно оспаривали свое право находиться на сцене, и кому из них отдать предпочтение, решал, как третейский судья, Дягилев. Побежденная сторона ретировалась в какой-нибудь удаленный уголок театра, выражая при этом возмущение. Порой казалось, что неописуемая сумятица приведет к хаосу. Неужели из него сможет получиться цельный спектакль? Сергей Павлович особенно беспокоился по поводу «Павильона Армиды»: он с отчаянием отмечал, что статисты никак не могут научиться двигаться в такт музыке, к тому же всё время заедало крышку люка, «словно волшебный гобелен действительно демонстрировал свои сверхъестественные свойства». Михаил Фокин, да и не только он, осунулся от постоянных переживаний.

Наконец, после множества волнений, упорного труда, споров и надежд на успех, 18 мая прошла генеральная репетиция первого спектакля. Вечером обновленный зал театра «Шатле» был заполнен парижской артистической элитой. И русские, и французы замерли в ожидании. Оправдаются ли надежды на успех? И вот занавес поднят, действие началось…

Графиню Элизабет де Греффюль, сидевшую в зале, терзали сомнения: несколько дней назад она давала обед для русских артистов и как только увидела их, сердце упало — такими они показались ей некультурными, безнадежными провинциалами. И она пожалела было, что поддалась «шарму европейского аристократа Дягилева и поверила его рассказам о художественных чудесах, на которые будто бы способны русские артисты»… Когда занавес опустился, она с удивлением и

радостью поймала себя на мысли, что покорена этими «серыми» людьми, еще недавно казавшимися ей ни на что не способными. Теперь она окончательно поверила в чудо русского искусства.

Те же чувства и эмоции захлестнули и остальных зрителей. Всем присутствовавшим на генеральной репетиции стало ясно: 4-му Русскому сезону в Париже предстоит стать самым крупным событием в мировой художественной жизни начала XX века.

Наступил долгожданный день — 19 мая 1909 года. Театр был полон. Все с нетерпением ожидали начала представления. Но еще до того момента, как погасли огни, именно в зале, а не на сцене начался «спектакль»: продюсер Габриель Астрюк созвал самых красивых парижских актрис и рассадил их в первом ряду амфитеатра парами — блондинок рядом с брюнетками. Получился настоящий цветник, и с тех пор амфитеатр здесь называют «корзиной». Говоря современным языком, Астрюк сделал удачный пиар-ход — красавицы-артистки способствовали успеху первого представления.

Вниманию зрителей, пришедших в этот вечер в театр «Шатле», были предложены одноактный балет «Павильон Армиды», «Половецкие пляски», сцены из оперы «Князь Игорь» и сюита русских танцев «Пир». Когда зазвучала музыка Николая Черепнина и на сцене появились солисты Тамара Карсавина, Вера Каралли, Александра Балдина, Александра Федорова, Елена Смирнова, Мария Добролюбова, Вацлав Нижинский, Михаил Мордкин, Алексей Булгаков, Сергей Григорьев и Павел Петров, зал взорвался аплодисментами. Балет, который в то время слыл во Франции пережитком XIX века, неожиданно и триумфально возвестил о том, что может быть современным. Модную в то время тему рока, воплощенную «в формах искусства ушедших эпох», в «Павильоне Армиды» развивали сценарий и декорации Александра Бенуа. Как пишет историк балета В. М. Красовская, «вкус и эрудиция художника по-новому открыли парижанам сокровища их собственного прошлого». Словно продолжая живопись, сливаясь с ней, хореография Михаила Фокина говорила о безграничных возможностях балетного театра. Стоявший за кулисами вместе с Бенуа и Бакстом Дягилев, только что придирчиво оглядывавший артистов и дававший каждому напутствие «С Богом!», облегченно вздохнул.

Зрители встретили их восторженно. Всё, что происходило на театральных подмостках, они воспринимали как прекрасный мираж. Впечатление от выступления русских артистов было таким сильным, потрясающим, что многие даже спустя долгие годы воспринимали его как только что пережитое. Французская

поэтесса и романистка графиня Анна де Ноай через два десятка лет описала увиденное ею в день премьеры: «Когда я вошла вложу, куда я была приглашена, — немного запоздав, так как я не поверила в откровение, которое мне обещали некоторые посвященные, — я поняла, что передо мной чудо. Я видела нечто, до сих пор не виданное. Всё, что поражает, опьяняет, обольщает, притягивает, было собрано на сцене и там расцветало так же естественно, как и растения под влиянием климата принимают великолепные формы».

Восторг публики достиг апогея, когда она увидела немыслимые прыжки Вацлава Нижинского. Зрителям, заполнившим зал театра «Шатле», казалось, что он зависает в воздухе. Это было полное, безоговорочное завоевание находившихся в зрительном зале, юный танцор стал настоящим героем первого представления, а чуть позже — и звездой сезона. Три его роли — рабов в «Павильоне Армиды» и «Клеопатре» и юноши в «Сильфидах» — заставили французов воскресить в памяти имя их гениального соотечественника — танцовщика Огюста Вестриса, которого называли когда-то человеком-птицей. Как свидетельствует в воспоминаниях жена танцовщика Ромола Нижинская, после выступлений Вацлава, которого за его способность к высоким прыжкам и длительной элевации туг же окрестили вторым Вестрисом, публика не расходилась даже в антракте, продолжая неистовствовать.

В опере «Князь Игорь» партию Кончаковны пела Елизавета Петренко, князя Игоря — Василий Шаронов, Владимира — Дмитрий Смирнов, Кончака — Капитон Запорожец. Половецкую девушку танцевала Софья Федорова, рабыню — Елена Смирнова, половецких мальчиков — Федор Козлов, Николай Кремнев, Леонид Леонтьев, Лаврентий Новиков, Александр Орлов и Георгий Розай и половецкого воина — Адольф Больм. «Половецкие пляски», поставленные Михаилом Фокиным с декорациями Н. Рериха, блистательно передавали энергетику дикой орды, многоцветную стихию торжествующего язычества. Они произвели на зрителей, пожалуй, самое мощное впечатление из всего увиденного.

В дивертисменте «Пир» особый успех имела Тамара Карсавина, выступившая с Нижинским в па-де-де Флорины и Голубой птицы. Но «звезды», ярко сверкая на общем фоне, всё же не затмевали его. Критики обратили внимание и на многих других «исполнителей классических, характерных, пантомимных партий», сплошь и рядом отмечали кордебалет — «слаженность, точность и вдохновенность его ансамблей».

Очевидцы утверждали: то, что происходило в театре как в

первый вечер, так и во все последующие, невозможно описать, слова «успех» и «триумф» совершенно недостаточны для передачи того эмоционального состояния, в котором находились все присутствовавшие. Им казалось, что происходящее на сцене — откровение неведомого мира, о существовании которого никто из парижских зрителей доселе не подозревал. Но главное — оно наполняло душу такой радостью и восторгом, что заставляло забыть об обыденности окружающей жизни.

Зрителями овладел какой-то массовый психоз, заставлявший забыть обо всём, кроме увиденного на сцене. Это общее настроение нашло, конечно, отражение в печати, которая вознесла Дягилева и его сподвижников на художественный Олимп. После первого же спектакля, пишет Р. Нижинская, «шум и волнение были ужасные. Критики были просто в истерике. Они толпой заполонили сцену и были в таком безумном восторге, что от волнения не могли дышать». По общему мнению, Дягилев совершил «революцию» и открыл новую эру в искусстве балета. Известный французский писатель и художник Жан Кокто писал спустя четверть века о первых спектаклях импресарио: «Красный занавес подымается над праздниками, которые перевернули Францию и которые увлекли толпу в экстаз вслед за колесницей Диониса».

Невиданный ранее, всепобеждающий праздник русского искусства продолжался шесть недель, в течение которых балетные спектакли чередовались с оперными. Вслед за первым чудом, которое привело французов в восторг, последовало второе: 24 мая в театре «Шатле» состоялась премьера оперы Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка» («Иван Грозный») с участием Федора Шаляпина, Лидии Липковской, Елизаветы Петренко, Владимира Касторского, Василия Шаронова, Василия Дамаева… А 2 июня прошел третий вечер прекрасных новинок: первого акта оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» с Лидией Липковской, Евгенией Збруевой, Василием Шароновым, Александром Давыдовым, Владимиром Касторским и Капитоном Запорожцем, одноактного романтического балета «Сильфиды», в котором парижская публика впервые увидела вскоре ставшую легендарной Анну Павлову (она соперничала с Вацлавом Нижинским и Тамарой Карсавиной), и «хореографической драмы» «Клеопатра», где блистали те же Павлова, Карсавина, Нижинский и другие «звезды» Дягилева — «несравненная» Ида Рубинштейн, Михаил Фокин, Алексей Булгаков…

В «Клеопатре», как и в «Павильоне Армиды», преобладала тема рока. Правда, эта постановка, по воле Дягилева, весьма отличалась от «Египетских ночей». Главной ее героиней стала

загадочная египетская царица, и финал балета оказался трагическим: жрец протягивал юноше, посягнувшему на ласки красавицы, настоящий яд, а не снотворное, и невеста рыдала над бездыханным телом возлюбленного под опускающийся занавес. Один из наиболее известных музыкантов «прекрасной эпохи»[53] Рейналдо Ан выразил восторг по поводу балета «Клеопатра»: «Троянские старцы без ропота согласились на бедствия войны, ибо им дано было узреть Елену, — точно так же и я нахожу утешение от современности в сознании того, что я увидел Клеопатру на сцене».

Дягилев же выразил то особое состояние, в котором находились в течение всех гастролей и парижские зрители, и сами артисты, словами: «Мы все живем как заколдованные в садах Армиды. Самый воздух, окружающий русские балеты, полон дурмана». Но этот дурман рождал безоговорочное признание: все — и публика, и критики — понимали, что с приходом русских артистов началась новая эра в искусстве.

Конечно, феноменальный успех 4-го Русского сезона в Париже основан не только на правильном выборе исполнителей и классической музыки русских композиторов. Его фундамент — в невиданном прежде единстве всех составляющих сценического действа. Но сразу же осознать это, «объять необъятное» удалось далеко не всем критикам. Как пишет Серж Лифарь, «прежде всего были оценены декорации и костюмы Александра Бенуа (в „Сильфидах“ и „Павильоне Армиды“), Бакста (в „Клеопатре“), Рериха (в „Князе Игоре“), К. Коровина (в „Le Festin“ („Пире“. — Н. Ч.-М.)) и Головина (в „Псковитянке“) — и оценены не только с чисто художественной точки зрения — в этом отношении особенное впечатление произвела красочная вакханалия Бакста, — но и с точки зрения новых театральных откровений и новых принципов. Декорации действительно должны были поразить своей прекрасной новизной; они были исполнены настоящими, большими художниками, а не ремесленниками-декораторами, производившими безнадежно серую бутафорскую бесцветность».

Атмосфера спектакля возникла уже при поднятии занавеса. Перед восхищенными зрителями представало буйство красок, поражавшее своей новизной. Оставаться равнодушным было просто невозможно. Кто-то кричал о чуде, кто-то — о варварстве, но потрясены были все. Да и как могло быть иначе? Во французском театре давно уже царили пыль и полумрак, а меланхолия и безжизненность стали настолько привычными, что, писал художественный критик Андре Варно, «умирающие краски

удовлетворяли самых требовательных». Поэтому легко представить, какой эффект произвели декорации русских художников: «камень в лужу», «революционный выстрел в зеркало». Огромное впечатление, которое они оказали на парижскую публику, вскоре привело к возникновению новых стилей в массовой моде: к длительному увлечению Востоком и экзотикой славянской культуры.

Вслед за живописью парижская публика оценила исполнительское искусство русских артистов. Графиня Анна де Ноай впоследствии писала: «Ангел, гений, триумфатор спектакля, божественный танцор, Нижинский овладел нашим сердцем, наполнил нас любовью, и в то же время пряные или заунывные звуки азиатской музыки завершили действие оцепенения и завоевания. Кто видел танцующего Нижинского, тому всегда будет его недоставать… Кто его не видел, никогда не узнает, каков был могучий юноша, опьяненный ритмической силой. Поражавший гибкостью своих мускулов, как поражает ребенка на лугу кузнечик, играющий своими стальными ногами». Из танцовщиц более всех Париж превозносил в те дни Тамару Карсавину и Анну Павлову. В глазах публики и критиков они стали богинями, им пели восторженные дифирамбы. Но русский балет покорил всех своим ансамблем, поэтому должное отдавалось и кордебалету. Писатель Анри Геон характеризовал «новый принцип русского балета»: «…Для того чтобы быть справедливым по отношению к русской труппе, следовало бы избегать малейших упоминаний о ее отдельных исполнителях. Она стоит выше всех индивидуальных ценностей, ее составляющих. Она обладает высшим достоинством казаться неразложимой на отдельные личности и составлять одно целое с произведением, ею изображаемым, так что кажется, будто она родилась от музыки, чтобы раствориться в красках декораций».

Прекрасные, живописные декорации и костюмы, блистательные балерины, танцовщики и кордебалет, изумительные по своей праздничной, захватывающей атмосфере спектакли — всё это произвело неизгладимое впечатление на парижских зрителей и критиков. Его лишь усиливало очарование музыки опер и балетов: именно в 1909 году Дягилев закрепил победу русской музыки, одержанную в двух предыдущих сезонах (в этом немалая заслуга дирижера Эмиля Купера, которого Сергей Павлович, пораженный его талантом, пригласил дирижировать в Русских сезонах). Имена Глинки, Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского, Глазунова теперь были хорошо известны французским меломанам и даже любимы ими.

Менее всего как публикой, так и критикой была понята и оценена в те дни хореография русских балетов. Объяснение этому найти довольно просто: все видевшие спектакли в театре «Шатле» оказались настолько увлечены их живописной красотой, прекрасным исполнением и чарующей музыкой, что просто не отдавали себе отчета в том, насколько танцевальный рисунок способствует созданию этого чуда. К тому же французский балет в начале XX века находился в упадке и профессиональной балетной критики не существовало. Иными словами, о хореографии попросту некому было писать. А писать было нужно: не обойдешь же молчанием самое крупное и модное художественное событие Парижа! Вот и стали порой некоторые французские редакторы обращаться за помощью к российским коллегам, а потом переделывали их опусы на свой лад. Заказывали также статьи художникам и музыкантам, но те выполняли поставленную задачу по-своему — оценивали балет с точки зрения живописи или музыки.

Даже «штатный» критик русского балета В. Светлов, член неофициального художественного комитета 4-го Русского сезона, пытаясь объяснить читателям хореографию М. Фокина, говорил о ней как-то нечетко, словно не разобравшись до конца в сути творческого метода. Оценивая постановку «Павильона Армиды», критик указывал на кажущиеся недостатки, но всё же признавал, что этот балет стал «переходною ступенью в творчестве Фокина от старых форм к новым». Более яркие слова Светлов нашел для описания «Половецких плясок», которые, по его признанию, «заставили о себе говорить весь артистический Париж и открыли глаза выдающихся художников, артистов и антрепренеров на наше хореографическое искусство». Но и здесь критик не дал анализ прекрасной танцевальной картины, отметив лишь, что «Фокин умудрился даже хореографизировать контрапункт бородинской партитуры».

Оценивая постановки «Шопенианы» и «Клеопатры», Светлов пишет о «двух полюсах хореографии». Первый балет он считает «воспоминанием времен Тальони», «чистым воздушным классицизмом», во втором же видит «нарушение всех традиций старого времени»: «Это — „переоценка ценностей“, отрицание выворотности ног, классической техники, крушение канона. „Клеопатра“ — новое слово, интереснейшая по заданию экскурсия в область археологической иконографии и этнографической пляски».

Новое художественное явление, даже имеющее печать большого таланта, часто на первых порах встречает непонимание, а порой и противодействие! И всё же 4-й Русский сезон определил

очень многое не только в европейском, но и в мировом искусстве. Не будет преувеличением сказать, что он «пророс» в стилистике многих произведений литературы, живописи, музыки и, конечно, театра. Повлиял он и на самого великого импресарио. Хотя его творческим кредо было стремление удивлять и восхищать зрителя, не повторяясь, всё же ряд особенностей сезона 1909 года закрепился в программе антрепризы Дягилева надолго. В частности, в ней была принята форма одноактного балета, основанного на миниатюрности содержания.

Чем было продиктовано это решение? С. П. Дягилев, как каждый гений, даже опережая свое время, прекрасно чувствовал его атмосферу. Предложенная им концепция перекликалась с тенденциями развития литературы и смежных искусств Серебряного века. Как пишет В. Красовская, «в литературе наблюдался интерес к новелле и короткому стихотворению, в музыке — к фортепьянной пьесе и симфонической поэме, в живописи — к импрессионистскому этюду. „Малые формы“ удобно воплощали две родственные темы: тему красоты соблазнительной, злой или вовсе бесчувственной и тему обманчивой, неясной мечты, балансирующей на грани грезы и бреда».

Пролетели, как миг, шесть недель восторгов и безумий. Праздник, устроенный Дягилевым в Париже, подошел к концу. И лучшим свидетельством его мирового успеха стало то, что многие русские артисты получили приглашения выступать на прославленных сценах в разных странах: Тамара Карсавина и Анна Павлова — в Британии и Америке, Георгий Розай и Людмила Шоллар — в Британии, Михаил Фокин — в Италии и Америке. А что же сам Маэстро? Его путь лежал домой, в Россию. В Санкт-Петербурге нужно было начинать подготовку к новому сезону. Ведь те миражи, которыми восторгались по его воле зрители, нужно питать новыми, живительными соками. Однако любовь к Дягилеву и его делу оказалась у парижан такой всепобеждающей, что даже не сделай он в области искусства больше ничего, она бы всё равно не ослабла. В память о первом представлении Русского балета, состоявшемся 19 мая 1909 года на сцене «Шатле», администрация театра установила мемориальную доску на стене первого этажа, при входе в бельэтаж. Великих магов искусства забыть невозможно!

А Дягилев вынужден был решать не только художественные задачи, ему постоянно приходилось думать и о финансовых вопросах. Когда в 1909 году он привез свою труппу в Париж, никто не мог предугадать, ждет антрепризу коммерческий успех

или крах. Ведь, по сути дела, лишившись на родине государственной субсидии, Сергей Павлович создал модель коммерческого театра, который вынужден жить по законам спроса и предложения. Такая форма антрепризы на Западе существовала уже давно. Поэтому вполне закономерно, что в помощь Дягилеву его друзья и соратники нашли подававшего большие надежды импресарио Габриеля Астрюка, чьей задачей стало «продвигать» Русские сезоны во Франции, а в случае, если им будет сопутствовать успех, то и в других странах.

И всё же, несмотря на то что сезон 1909 года стал артистическим триумфом русских, с финансовой точки зрения он оказался настоящим бедствием. Кассовые сборы, учитывая даже ощутимую помощь русских и западных меценатов, не смогли покрыть расходов. А что же Астрюк? Дальнейший ход событий показал, что он был, как говорится, себе на уме. Помогая Дягилеву заключить контракт с директором оперного театра в Монте-Карло Раулем Гинсбургом на 20 тысяч франков, он, конечно, не забывал и о собственной выгоде. Но этот контракт оказался на руку и самому Маэстро: продав костюмы членов своей труппы Гинсбургу, который собирался поставить собственную версию «Ивана Грозного», Дягилев спасался от банкротства.

Однако вскоре Астрюк понял, что исчерпал все возможности заработать на успехе русского импресарио. Поэтому после окончания сезона 1909 года он отвел себе место эксклюзивного представителя русского балета на Западе. 2 августа в письме Матильде Кшесинской, у которой, как известно, с Дягилевым в это время были натянутые отношения, Астрюк интересуется возможностью ее визита в Париж с целью оценить достижения ее соотечественников и коллег, и сообщает ей: «Я узнал, что господин Дягилев договорился о проведении в следующем году спектаклей в Пари-Опера. Знаете ли вы что-нибудь об этом и интересует ли вас это событие?» Дело в том, что сам он планировал организовать гастроли нью-йоркской труппы Метрополитен-оперы — «важнейшее событие сезона 1910 года», и приезд русского коллектива мог помешать их успеху.

В гневе он пишет одному из своих знакомых: «У русского, с которым в прошлом году я вел бизнес, хватило смелости вернуться в Париж в этом году и составить мне конкуренцию». «Обиженный» продюсер решил во что бы то ни стало опорочить Дягилева перед потенциальными спонсорами сезона 1910 года и помешать его сотрудничеству с танцорами Императорских театров. С этой целью в середине ноября он связался с великим князем Андреем Владимировичем, у которого был многолетний

роман (и общий сын) с Кшесинской — одним из врагов Дягилева. Не остановившись на этом, он обратился к министру императорского двора и уделов барону В. Б. Фредериксу с просьбой переслать ему документы о деятельности Дягилева во время предыдущих Русских сезонов (Астрюк прекрасно знал: в этих бумагах зафиксированы все неудачи Дягилева, которые, как он надеялся, должны стать в его руках козырной картой). В конце письма Астрюк советовал министру отобрать «официальное разрешение» на проведение дальнейших гастролей у «непрофессионального импресарио, чья деятельность в Париже дискредитировала Императорский театр и была провалена».

В интригу против Дягилева Астрюк вовлек не только власть имущих. Балетному критику Борису Шидловскому он предложил организовать в Париже летом 1910 года гастроли балетной труппы, альтернативной дягилевской. Дело в том, что Шидловский не только работал в одной из столичных газет, но и был мужем известной балерины Юлии Седовой, с которой Дягилев в 1909 году не посчитал нужным заключить контракт. И Шидловский решает организовать в прессе кампанию по дискредитации Дягилева, чтобы помешать ему собрать средства, необходимые для проведения следующего парижского сезона. Вторая его задача — создание труппы под руководством Ю. Седовой и А. Больма, амбиции которого — желание быть одновременно и танцором, и хореографом — Сергея Павловича не устраивали. В состав новой труппы должны были также войти «недовольные своими маленькими ролями у Дягилева актеры его труппы».

Но этим планам не суждено было сбыться. 24 декабря С. П. Дягилев подписал контракт с руководством Гранд-опера на сумму в 100 тысяч французских франков. Благодаря этому он смог полностью отдать долг Г. Астрюку и даже частично выкупил костюмы, проданные прошлым летом Раулю Гинсбургу. Более того, он передал музыкальному обществу Астрюка права на проведение рекламной кампании будущего Русского сезона. Ведь бизнес есть бизнес, и эмоции в нем неуместны. Таким образом, дягилевская монополия, несмотря на многочисленные козни и злопыхательство завистников и конкурентов, устояла и даже окрепла. Именно ей было предначертано судьбой еще многие годы являться оплотом русского искусства.

Глава одиннадцатая УСПЕХ С ПРИВКУСОМ ГОРЕЧИ

Каким же образом импресарио сумел добиться финансовой стабильности? Он с самого начала понимал: блестящую победу русского искусства можно закрепить только в том случае, если будет хорошо обеспечена материальная сторона гастролей. А 5-й Русский сезон должен стать еще более ярким и впечатляющим, чем предыдущий! Поэтому Сергей Павлович решил привлечь в качестве содиректора какого-нибудь финансового туза. Только вот кого?

Он внимательно присматривался к возможным кандидатам, размышлял. Наконец, остановил свой выбор на бароне Дмитрии Гинцбурге. Начал действовать, стараясь заинтересовать его своим *делом*, «шармовать» и, как всегда, не прогадал! Этот человек оказался прекрасным компаньоном: он слепо доверял Дягилеву, никоим образом не вмешивался в художественную концепцию предприятия и — что очень важно — всякий раз, когда это было нужно Сергею Павловичу, без лишних вопросов выписывал чек на требуемую сумму. А необходимость в подобном меценатстве возникала довольно часто: как ни велики оказывались сборы от спектаклей русских артистов в Париже, расходы на постановки всё равно их превышали.

Главное, что волновало в то время импресарио: миру — во что бы то ни стало — необходимо показывать прекрасные спектакли. В какую цену обойдутся постановки? Это, конечно, важно, но… все трудности преодолимы, стоит только поставить цель и неуклонно идти к ней!

Мир — пока — не выходил за пределы Парижа. Почему, задумывая Русские сезоны, Дягилев определил местом своей деятельности именно этот город? На первых порах дело заключалось в личных пристрастиях: как большинство представителей своего класса, импресарио испытывал любовь к французской культуре, которая буквально взрастила и воспитала русскую аристократию. Но была и другая причина: как опытный шахматист рассчитывает каждый ход, так и Дягилев намечал путь, ведущий к успеху. Как отмечает Тамара Карсавина, «он правильно выбрал Париж — центр мировой театральной жизни». Но ведь этот город нужно в очередной раз удивить! Сергей Павлович привлекает новые артистические силы, которые уже покорили российских меломанов: юную «звезду» Мариинского театра Лидию Лопухову, приму-балерину Большого театра

Екатерину Гельцер и блестящего танцовщика Александра Волынина. Художественное оформление спектаклей он оставляет за испытанными друзьями — Л. Бакстом, А. Бенуа, А. Головиным, а руководить оркестром приглашает известного французского органиста, композитора и дирижера Габриеля Пьерне.

В небольшой квартире Дягилева, как и в прежние времена, вспоминала Т. Карсавина, «бил пульс грандиозного замысла»:

«…стратегия наступления и отступления, планы и бюджеты, музыкальные вопросы — в одном углу, жаркие дебаты — в другом. И Министерство внутренних дел, и маленький Парнас — всё это на ограниченном пространстве двух комнат. Все постановки первоначально обсуждались именно здесь. Вокруг стола сидели „мудрецы“, члены художественного совета, и обдумывали дерзкие идеи…

Все артистические силы, находившиеся в распоряжении Дягилева, проявляли горячее рвение. Ареопаг возглавлял Бенуа, у которого вдохновение сочеталось с ясностью мысли, мудрость — с практической сметкой. Он был преисполнен доброжелательности и обладал уникальной эрудицией. Его мастерство слияния фантастического и реального тем более изумляло, что он достигал магического эффекта самыми простыми средствами».

Большое внимание импресарио и его единомышленники, как и прежде, уделяют составлению программы предстоящего сезона — прежде всего, созданию новых балетов. Выбор Дягилева (а главное слово, конечно, было за ним) обусловливали две тенденции — классика и новаторство, модернизм. С одной стороны, он мечтал вернуть Парижу то, что было в нем когда-то создано, а затем утеряно, но сохранено русским Императорским балетом; с другой — задался целью показать свое, оригинальное в***и***дение прекрасного искусства танца. После триумфа «Половецких плясок» он отдавал себе отчет: именно такое искусство больше всего ждут во французской столице.

Для классического направления в программе (вернуть Парижу Париж!) он выбирает свой любимый балет «Жизель, или Виллисы», созданный в 1841 году французским композитором Адольфом Аданом на либретто В. де Сен-Жоржа, Т. Готье и Ж. Коралли по легенде, пересказанной Г. Гейне. В Гранд-опера премьера этого балета состоялась 28 июня 1841 года в хореографии Ж. Коралли и Ж. Перро. Постановка имела огромный успех у публики и хорошие отзывы в прессе. Литератор Жюль Жанен писал: «Чего только нет в этом произведении. И выдумка, и поэзия, и музыка, и композиция новых па, и прекрасные танцовщицы, и гармония, полная жизни, фации,

энергии… Всего вдосталь! В добрый час! Вот что называется балетом». За 18 лет «Жизель» выдержала на сцене Парижской оперы 150 представлений. Это был небывалый успех! Но в дальнейшем об этом балете стали забывать…

Дягилев собирался представить его на суд парижской публики еще в 1909 году, но тогда что-то не заладилось. Теперь же этот «фантастический балет» был включен в репертуар. Главные партии предназначались Вацлаву Нижинскому и Анне Павловой, которая уже была признана русскими критиками и балетоманами гениальной исполнительницей роли Жизели. С ней, как и положено, заключили контракт. Но Павлова, ревниво относившаяся к оглушительному успеху своего юного партнера, в нарушение условий контракта организовала собственную труппу, и их пути с Дягилевым разошлись. Роль получила Тамара Карсавина, которой отныне суждено было стать главной балериной дягилевской труппы.

Вторым классическим балетом, включенным в репертуар 5-го Русского сезона, стал «Карнавал» на музыку Роберта Шумана. Решение показать его Парижу Дягилев принял на балу, организованном журналом «Сатирикон». Увидев этот балет в постановке М. Фокина, импресарио пришел в восторг.

Гораздо сложнее обстояло дело с созданием новых русских балетов. Сразу же вставал вопрос, где взять для них музыку. Для одного из балетов — «Шехеразады» — после долгих споров и обсуждений решили использовать одноименную симфоническую поэму Н. А. Римского-Корсакова, правда, с пропусками. Смущал, конечно, тот факт, что композитор, создавая это произведение, вовсе не думал о балете, к тому же оно совершенно не совпадало с существующим либретто. Более того, сам Николай Андреевич весьма пренебрежительно относился к балету. В феврале 1903 года он писал жене: «Балетное искусство само по себе ровно ничего не стоит, танцы всегда одни и те же, а мимика без слов или пения только смешна. Хорошо, что я никогда балетов не сочинял и уж наверное никогда не сочиню». В то время композитор и представить не мог, что спустя семь лет Дягилев решит использовать его лучшее симфоническое произведение для балетной постановки.

О том, каким быть этому балету, очень много спорили с самого начала. Как и каждый дягилевский спектакль, он создавался коллективно: сценарист, художник, постановщик — каждый считал его своим творением. Схлестывались амбиции, и споры порой переходили в настоящие ссоры. Но такого напряжения и взаимных обид, как в случае с «Шехеразадой», еще не было.

По одной из версий, во время обсуждения сценария будущего балета Дягилев играл с кем-то в четыре руки клавир сюиты Н. А. Римского-Корсакова и именно в эти минуты возникла идея «Шехеразады». Как утверждал Сергей Павлович, выдвинул ее Лев Бакст, и именно его имя как художника-сценариста оказалось впоследствии на афише спектакля. Валентин Серов, которого импресарио пригласил оформить занавес для балета, считал, что именно так всё и было. Но обиженный Александр Бенуа стал разубеждать его. Между двумя художниками впоследствии по этому вопросу даже возникла переписка.

В один из июньских дней 1911 года Серов пишет Бенуа из Парижа: «…Будь добр — когда приедешь в Лугано, успокоишься и отдохнешь, — напиши мне, в чем дело. Если оно касательно „Шехеразады“, то есть авторства, то оно оказывается спорным. По мнению участников заседаний, на которых вырабатывалась „Шехеразада“, исключая Аргутинского и Фокина (которого спрошу в Лондоне), — Бакст имел право поставить свое имя под этим балетом, так как идея постановки этой вещи принадлежала ему и Дягилеву. Разумеется, и твоего участия здесь было много. На мой личный взгляд, тут налицо именно вся специфичность Бакстовского искусства и изобретения, которая была тут как нельзя более у места…»

Александр Бенуа в ответном письме рассказывает о создании сценария балета совсем по-другому:

«…Изобретение поставить „Шехеразаду“ принадлежит Сереже и ему одному. На том же заседании, когда он нам об этом сообщил, Бакст изобразил крайний восторг от идеи, но для реализации ее придумал лишь два мотива: а) чтобы негров засадили в мешки и выбросили их за стену и ров и б) чтобы Шехеразада умилостивила бы султана… Вот вся часть Бакста в сюжете балета „Шехеразада“, ouvre du celebre peintre Bacst[54], как печатается в каждой афише.

Сам Сережа понял, что это не может пройти, и, поглумившись вдоволь над выдумками чудака Левушки, обратился ко мне как к специалисту по либретто. На первых порах я сделал поправку по существу только, то есть указал, что Шехеразада и негры вообще несовместимы, ибо автор 1001 ночи появляется лишь значительно позже… в гареме Шехеразад, но от дальнейшего участия в составлении либретто я отказался, ибо был за несколько дней до того оскорблен тем, что Сережа мне в лицо объявил, что Бакст сочинил выход Клеопатры и вообще всю пикантность этого балета, тогда как они были сочинены мной (ты, разумеется, и этому не поверишь, но это совершенно не меняет факты). Дней пять-шесть я продолжал отказываться, хотя меня сильно

подмывало сдаться, ибо музыка очаровала меня, а идиотские предложения Сережи и Бакста меня бесили. Но я крепился, пока Дягилев не приехал ко мне и не имел со мной объяснения. Я ему высказал свою обиду о „Клеопатре“, после чего он мне обещал, что на сей раз этого не повторится. В этот же день (днем) был приглашен пианист, который мне играл „Шехеразаду“ раза три подряд, после чего я ее „увидел“ и тогда рассказал Сереже (Бакста не было). Вечером было собрание с Фокиным, во время которого я канву развил во всех подробностях и тогда же записал на клавире, записал то, что я один сочинил, а не то, что ты со слов этих мерзавцев и лжецов считаешь общим произведением».

Как видим, самолюбию Александра Бенуа был нанесен большой удар. И кем же? Людьми, с которыми он дружил с ранней юности. Ведь «мерзавцы и лжецы» — Дягилев и Бакст. Но самое обидное, что в версию Бенуа, которую он так искренне и отчаянно отстаивал, Валентин Серов, по своей человеческой сути чуждый интригам и обману, не поверил. После этого художники поссорились.

И все-таки этот скандал, разразившийся из-за авторских прав на «Шехеразаду», не выходил за пределы узкого круга, в котором вращались лишь «свои». Гораздо труднее оказалось погасить скандал публичный, тоже касавшийся авторских прав — а если говорить точнее, вольного использования постановщиками спектакля музыки Н. А. Римского-Корсакова, к тому времени уже покойного.

Дягилев задумал поставить еще один новый балет — «Жар-птицу», и ему нужна была чисто русская музыка. Кому же из композиторов заказать ее? Свой выбор Сергей Павлович остановил на Анатолии Константиновиче Лядове, который считался в музыкальной среде одним из мастеров жанра миниатюры и приобрел известность прежде всего благодаря симфоническим картинам «Баба-Яга», «Волшебное озеро» и «Кикимора». Он пользовался популярностью и как фольклорист — составил несколько сборников русских народных песен.

Однако у Лядова, безусловно талантливого музыканта, был недостаток, сильно тормозивший его творческую активность, — лень, причем настолько явная, что о ней ходили легенды. Поэтому неудивительно, что на этот раз импресарио прогадал. Через три месяца после договоренности написать музыку к новому балету Бенуа встретил Лядова на улице и, естественно, спросил, как продвигается работа. Ответ композитора его обескуражил: «Прекрасно, я уже купил нотную бумагу».

Бенуа тут же сообщил Дягилеву: для работы над «Жар-

птицей» срочно требуется другой композитор. Но искать замену Лядову долго не пришлось: Сергей Павлович открыл нового гения.

На консерваторском вечере 1909 года импресарио услышал небольшую симфоническую картину «Фейерверк», написанную к свадьбе дочери Н. А. Римского-Корсакова. Как выяснилось, это было сочинение его ученика — юного композитора Игоря Стравинского. Дягилева осенило (и потом он всю жизнь этим гордился): Стравинский — гений. Именно ему, тут же решил Сергей Павлович, предназначена роль главы современной музыки.

Вскоре он предложил музыканту оркестровать два отрывка «Сильфид», а после инцидента с А. Лядовым заказал ему музыку к балету «Жар-птица». В начинающем композиторе, пишет С. Лифарь, импресарио увидел «то новорусское, современно-русское… которое он искал, и то избыточное богатство новой ритмичности с безусловным преобладанием ее не только над „широкой“, но и какой бы то ни было другой мелодией, которое Дягилев понял как основу новой музыки и нового балета. Дягилев не задумывался над вопросом, в какой мере эта музыкальная ритмичность совпадает с танцевальностью, а если и задумывался, то принес бы в жертву музыке танец: самостоятельная, самодовлеющая ценность музыки для него, как и для всего его окружения, была важнее ее танцевального качества…».

Дягилев всегда искренне радовался, когда ему удавалось распознать в ком-то ростки гениальности. Так было и на этот раз. Роберт Брюссель вспоминал, как, находясь в 1909 году в Санкт-Петербурге, он получил от своего русского друга письмо с приглашением послушать новое произведение молодого композитора. В назначенный час французский критик оказался в небольшом помещении в Замятином переулке. Вот как он описывает происходящее: «Автор, стройный молодой человек, сдержанный, с неопределенным и глубоким взглядом, с энергичными чертами лица, с волевым ртом, сидел за роялем. Как только он начал играть, скромное помещение, слабо освещенное, загорелось ослепительным светом. Первой сценой я был побежден, последней приведен в восторг… Музыкант был Игорь Стравинский; балет — „Жар-птица“…»

Спустя некоторое время на сцене Гранд-опера, где шли репетиции балета, Дягилев, указывая на Стравинского, сказал находившимся рядом артистам: «Обратите на него внимание. Этот человек стоит на пороге славы». И действительно, несмотря на то, что на родине композитор был практически неизвестен, в Париже его слава буквально несколько дней спустя «вспыхнула

ярким пламенем». Он стал для импресарио тем талисманом, который мог открыть все потайные двери, «охранявшие будущее». Вместе со Стравинским Дягилев мог теперь горы свернуть. В его жизнь вошел «предопределенный судьбой человек».

С 1910 до 1913 года Игорь Стравинский был одним из художественных руководителей Русских сезонов. В этот период его роль можно сравнить с той, которую Дягилев отводил Бенуа и Баксту. Подобно тому как их живопись, по свидетельству С. Лифаря, «предопределяла характер, а часто и рисунок танца, подобно этому и музыка Стравинского предопределяла танцевальный путь и характер балета».

Открытие 5-го Русского сезона состоялось 20 мая 1910 года на прославленной сцене Гранд-опера. Программа его обещала быть еще более интересной и разнообразной, чем прошлогодняя. На этот раз Дягилев привез в Париж пять новинок: «Шехеразаду», «Жар-птицу», «Карнавал», «Ориенталии» (на музыку М. Ипполитова-Иванова и М. Мусоргского) и «Жизель». Тема каждого из этих балетов продолжала и углубляла ту, которая была задана прошлогодними постановками. Так, в «Шехеразаде», как в «Клеопатре», доминировали восточные мотивы, дивертисментные хореографические эскизы «Ориенталий» (никогда в дальнейшем не возобновлявшиеся) перекликались с сюитой русских танцев «Пир», романтический «Карнавал» соответствовал столь же романтическим «Сильфидам», и даже «Жизель» была, казалось, в родстве с «Павильоном Армиды» — через Теофиля Готье. И всё же новые постановки свидетельствовали о творческом росте труппы: «Шехеразада» значительно превосходила «Клеопатру», а «Жар-птица» словно поднимала великолепные половецкие пляски на еще более высокий уровень.

Буквально в первые дни гастролей стало ясно, что успех сезона превосходит прошлогодний. Разница в восприятии спектаклей заключалась в том, что в 1909 году зрители, пораженные великолепием театрального действия, в котором празднично и органично сочетались живопись, музыка, танец и пластика, выражали свой восторг бурно, не скрывая эмоций, а год спустя их общее впечатление оказалось более глубоким и на смену восторгу пришло понимание спектаклей «русских варваров». Правы оказались парижские корреспонденты петербургского журнала «Аполлон», писавшие, что «прошла лишь неделя русских спектаклей в Париже, но огромный успех нашего балета уже определился, даже несмотря на отсутствие Павловой».

Первое представление состояло из «Карнавала»,

«Шехеразады» и дивертисмента «Ориенталии». Как только был поднят занавес, в зале раздался гром аплодисментов: еще до появления на сцене артистов публика восторженно приветствовала декорации, созданные Бакстом. Они, как и костюмы исполнителей, произвели настоящий фурор и затмили собой всё, что до этого времени показывал парижанам Дягилев. В письме жене от 23 мая 1910 года Лев Самойлович отмечал: «Сумасшедший успех „Шехеразады“ (весь Париж переоделся по-восточному!) заставил Дягилева и во вторую серию дать опять ее».

На выдающийся успех этой постановки обратили внимание даже те деятели французской культуры, которые не были профессионально связаны с музыкальным театром. Так, знаменитый писатель Марсель Пруст сообщает в одном из писем 1911 года композитору Рейнальдо Ану: «Я видел в „Фигаро“ заметку о приеме, устроенном господином Дягилевым… Передайте Баксту, что я испытываю волшебное удивление, не зная ничего более прекрасного, чем „Шехеразада“…»

Декорации представляли внутреннее убранство гарема шаха и напоминали огромную палатку ослепительного ярко-зеленого цвета, содержавшего в себе огромную силу. На обширной поверхности стен не было ничего, кроме двух-трех черных или оранжево-красных рисунков персидского орнамента, пол покрыт ковром неяркого оранжевого оттенка. В глубине сцены виднелись темно-синие двери. Цветовая гамма большинства костюмов танцовщиков и танцовщиц была та же, что и у декораций, лишь одеяния влюбленных негров переливались серебром и золотом. В одежде же шаха господствовали темно-синий и фиолетовый цвета, что наводило на мысль о самых прелестных персидских миниатюрах. И всё это, вместе с хореографией, по свидетельству критиков, составляло ансамбль, заключавший в себе необыкновенную силу и гармонию. Один из них, Анри Геон, так выразил восхищение постановкой: «Балет тоже становится драмой. И как только он перестал быть простым дивертисментом, он властно призвал на помощь простому танцу высокое искусство мимики, которую никогда не следует отделять от него. Ни одному зрителю „Шехеразады“ не удается разделить эти два слитые один с другим элемента. Как много широты, разнообразия, возвышенности на этом поприще, открывающемся для балета». Главное в высказывании критика — его полное приятие новой концепции балетного танца.

Но наряду с выражениями восторга по поводу постановки «Шехеразады», в первые же дни после премьеры на страницах многих французских газет развернулась обширная полемика

вокруг использования, а главное — искажения музыки симфонической поэмы Н. А. Римского-Корсакова. С особой силой обрушивал на Дягилева упреки в «кощунстве» критик Пьер Лало. Его мнение об ущемлении авторских прав композитора повлекло за собой обвинение Дягилева в неуважении воли покойного Римского-Корсакова, которое высказала вдова композитора Надежда Николаевна в № 210 газеты «Речь» от 25 июля 1910 года.

Разгневанная женщина писала: «Ее („Шехеразаду“. — Н. Ч.-М.) урезали, искалечили, соединили все части в одну, выпустили и переместили большие куски, 3-ю часть совсем пропустили и вдобавок прицепили к симфоническому произведению сюжет, не имеющий ничего общего с музыкой, противоречащий приложенной к музыке краткой программе. Как отнеслись к этому поступку французы? Известный французский музыкант г. Лало в газете „Temps“ (21 июня) резко критикует деятельность устроителей русских балетных спектаклей, в особенности постановку „Шехеразады“… Не имея возможности преследовать г. Дягилева судом, я, как полномочная наследница всех авторских прав Николая Андреевича, прибегаю к гласности. Я хочу, чтобы как в России, так и во Франции знали, что я не давала г. Дягилеву разрешения на переделку этой пьесы; что г. Дягилев, следовательно, не имел нравственного права распоряжаться этим сочинением; что я считаю переделку неуважением к памяти композитора и не перестану во весь голос протестовать против подобных самовольных и антихудожественных поступков г. Дягилева».

Что было делать импресарио в создавшейся ситуации? Он пережил фантастический успех, но с привкусом горечи. Ведь если рассматривать музыку отдельно от постановки, получается, он действительно был виноват в весьма вольном обращении с творением великого композитора. Но не таков Сергей Павлович, чтобы публично признать свою вину. Спустя полтора месяца, 10 сентября, в № 248 той же газеты «Речь» был опубликован его «Ответ Н. Н. Римской-Корсаковой (по поводу постановки „Шехеразады“)»:

«У нас в России люди разделяются на две категории — на вечно „во весь голос“ протестующих и на вечно покорно молчащих. И то и другое одинаково бесцельно. Так как при этом у нас совершенно отсутствует третья категория — людей что-либо „делающих“.

Протестовать, да еще „во весь голос“, можно и следует лишь при наличии избытка деятельности… Надо, чтобы общество сначала помогало, а уж потом критиковало. Вот первое, что я могу сказать вдове композитора Н. Н. Римской-Корсаковой…

Вдова… безмерно разгневалась на меня за постановку в Париже балета „Шехеразада“ и признала нужным по этому поводу шумно выступать против моей деятельности… Но неужели у нас не нашлось ничего другого сказать по моему адресу, как только выразить „во весь голос“ сожаление о „невозможности преследовать меня“ за мои „антихудожественные“ поступки? Должен заметить, что такой художественный суд меня не испугал, ибо если бы он и состоялся, то я смею думать, что, прежде всего, у судей вряд ли поднялась бы рука на тех людей, которые приложили столько труда в том же Париже поставить первую русскую оперу „Борис Годунов“, созданную другом НЧ. А. Римского-Корсакова, затем „Псковитянку“ самого Римского-Корсакова и, наконец, теперь работающих над постановкой его же „Садко“ — всё это за пределами русских сцен…

Н. Н. Римская-Корсакова не задумалась, почему бы за целые 40 лет никто не решился на подобный шаг, да что-то и теперь не видно, чтобы кто-то другой стремился параллельно вести такое „простое и спокойное“ дело. Должно быть, это не так-то легко!..

Что же касается, в частности, до постановки „Шехеразады“, то в самом факте этом я не могу усмотреть ничего нехудожественного. И если Н. Н. Римская-Корсакова приводит в свою защиту мнение французского критика Лало, то я… могу открыто заявить, что лучшие французские композиторы Дебюсси, Дюка, Равель были совершенно солидарны со мною и повторяли мне это неоднократно. Волшебная постановка Бакста, вдохновенное творчество Фокина и единственное в мире исполнение наших бесподобных артистов не могли ни в коем случае оказать „неуважение к памяти покойного композитора“…

Что же касается до художественности постановки „Шехеразады“, то я советую г-же Римской-Корсаковой обратиться ко всему художественному миру Франции, литераторам, поэтам, актерам, музыкантам, композиторам, скульпторам и живописцам, которые толпою собирались на каждое представление этого балета, и спросить их беспристрастное мнение. За ответ их я не беспокоюсь, ибо в нем уверен.

Что же касается до приводимой Н. Н. Римской-Корсаковой статьи из газеты „Temps“, то у автора этого отзыва П. Лало я советую г-же Римской-Корсаковой спросить… как тот же критик относится к тому, что сам Римский-Корсаков, по уверению его вдовы, „так не любивший никаких сокращений ни в своих, ни в чужих“ произведениях, мог совершить редчайший, думаю, во всемирной литературе факт, издав гениальные сочинения своего друга Мусоргского, скажу вышеприведенными словами г-жи Римской-Корсаковой, „искалечив их, урезав, выпустив и

переставив не только большие куски, но и переместив целые акты“ и еще гораздо более того — вставив целые страницы собственного сочинения в бессмертные произведения Мусоргского…

Всю прошлую зиму я просидел в публичной библиотеке над автографной рукописью „Хованщины“ и видел, что в единственном издании этой оперы, вышедшем под редакцией Римского-Корсакова, не осталось, что называется, „живого места“, то есть почти ни одной страницы оригинальной рукописи без многочисленных, существенных поправок и изменений, сделанных Римским-Корсаковым…

И пусть Н. Н. Римская-Корсакова не приводит в оправдание известный факт инструментовки обеих опер Мусоргского — я говорю не об услугах, оказанных Римским-Корсаковым, а о ремонте, который он произвел в „Борисе“ и в „Хованщине“… Громкие фразы об „уважении авторских прав“ и „моральной порядочности“ суть утверждения обоюдоострые, которые могут быть часто направлены по адресу таких лиц, до памяти которых, я уверен, г-же Римской-Корсаковой дотрагиваться нежелательно. Охранять же права этих лиц вовсе не значит протестовать против связанных с их именем художественных явлений, единственная вина которых заключается в новизне идеи и смелости ее выполнения.

Художественных явлений вообще очень мало, и за них людей не судят, а в особенности заочно, не дав себе даже труда посмотреть, что и как эти люди создали.

Сергей Дягилев

Венеция, 4 сентября 1910 г.».

Вдова композитора не успокоилась и попыталась еще раз настоять на своем. Но Дягилев не стал продолжать полемику, посчитав свой ответ исчерпывающим; более того, в последующих Русских сезонах он еще несколько раз «отредактировал» оперную музыку композитора. Кстати, в 1907 году сам непреклонный противник балета Николай Андреевич Римский-Корсаков, имевший незадолго до этого спор с Дягилевым по поводу длительности оперных спектаклей для гастролей в Париже, сказал своему другу В. В. Ястребцову: «Впоследствии, когда люди еще более изнервничаются, длинные оперы, как „Садко“ или „Руслан“, будут даваться в два вечера. Да и вообще в будущем не станут исполнять произведения автора целиком, а будут наинструментовывать лучшее из прежней музыки, приспособляя свои переложения к современным вкусам и требованиям публики, как в свое время Лист приспособлял фортепианные сочинения великих мастеров». Комментарии, как говорится, излишни.

Но даже выдающийся успех «Шехеразады» не смог затмить другой балет — «Жар-птицу», который был создан на тему старинных русских сказок. Михаил Фокин в мемуарах, вышедших под названием «Против течения», рассказывает о возникновении замысла этой постановки: «Не хватало балета из русской жизни или на тему из русской сказки. Мы (Дягилев, группа художников и я) стали искать сюжеты. Лучшие литературные обработки русской сказки были уже использованы для сцены (главным образом Римским-Корсаковым в его операх). Все образы народной фантазии уже прошли на сцену. Только образ Жар-птицы оставался еще неиспользованным, а между тем Жар-птица — самое фантастическое создание народной сказки и вместе с тем наиболее подходящее для танцевального воплощения. Но нет такой сказки о Жар-птице, которая бы целиком подошла к балету. Я взялся соединить различные народные сказки и сочинил по ним либретто». Несколько иной взгляд на историю создания балета был у Игоря Стравинского: «Обычно сценарий „Жар-птицы“ приписывают Фокину, но я помню, что мы все, и особенно Бакст, который был главным советчиком Дягилева, внесли в него свою лепту».

Премьера балета состоялась на сцене Гранд-опера 25 июня 1910 года. Публика была в тот вечер «поистине блестящей» — в зале собралась художественная элита Парижа: писатели Марсель Пруст, Жан Жироду, поэт Поль Клодель… Стравинский встретился со многими знаменитостями, в том числе был представлен легендарной Саре Бернар. Все, казалось, ожидали чуда… Но в самом начале спектакля неожиданно произошел комический инцидент.

По замыслу Дягилева, через сцену должна была проследовать процессия лошадей. Кстати, еще во время обсуждения постановки в Санкт-Петербурге высказывались опасения, что животные могут начать «гарцевать на сцене» и разнесут декорации на куски. Но вероятность такого конфуза не остановила Сергея Павловича. Как вспоминает И. Стравинский, «бедные животные вышли, как предполагалось, по очереди, но начали ржать и приплясывать, а одна из них выказала себя скорее критиком, нежели актером, оставив дурно пахнущую визитную карточку. В публике раздался смех, и Дягилев решил не рисковать на последующих спектаклях. То, что он испробовал это хотя бы однажды, кажется мне теперь просто невероятным, но эпизод этот был потом забыт в пылу общих оваций по адресу нового балета».

А оваций создатели «Жар-птицы» услышали немало! Такие известные и уважаемые критики, как Р. Брюссель и А. Брюно,

увидели в ней новое завоевание русского балета — музыкальное. Если раньше дягилевский балет лишь приспосабливался к уже существовавшей музыке, теперь всё было по-другому: «Наконец-то мы увидели вещь, в которой музыка — не заимствование и не переделка, а нечто самостоятельное, созданное свободным и сильным вдохновением».

И всё же завораживала «Жар-птица» не только музыкой. Этот балет, по восторженному отзыву А. Геона, «плод интимного сотрудничества хореографа, композитора и художника (Стравинского, Фокина и Головина), представляет собою чудо восхитительнейшего равновесия между движениями, звуками и формами…».

Героиней балета, состоявшего из эпизодов, имевших самостоятельное значение, стала вещая Дева-птица. Своим сверкающим полетом, освещавшим путь Ивану-царевичу, она вершила волю Судьбы. В одной из миниатюр Иван, попав в сад Кощея, сначала ловил, а потом отпускал на волю Жар-птицу, в другой — встречал заколдованных царевен, и среди них Ненаглядную Красу. Затем разворачивалось шествие Поганого царства Кощея. Жар-птица, убаюкав его волшебным танцем, спасала царевича от неминуемой беды. Апофеозом же всего действа стал танец расколдованных царевен и царевичей на фоне теремов и церквей сказочного города.

Новаторство Михаила Фокина как хореографа заключалось в объединении в «Жар-птице» балетной пантомимы, классического и характерного танца и гротеска. Причем каждый вид пластики точно и ярко отражал суть следовавших одна за другой миниатюр. Танец органично сочетался с декорациями Головина, которые, по признанию Фокина, походили на «персидский ковер, сплетенный из самых фантастических растений». Подобно драгоценным украшениям вплетались в их узорчатую ткань костюмы артистов.

Балет «Жар-птица» стал настоящим событием 5-го Русского сезона. Критик Камиль Моклер в статье «Чему учит Русский сезон», опубликованной в «Ревю», задает читателям риторический вопрос, на который у него нет ответа: «Где найти такой танец, как в „Жар-птице“, танец, в котором Карсавина избавляется от закона человеческой тяжести и превращается в фею?»

Казалось бы, Дягилев, в котором «абсолютно нет яда сентиментальности», мог, порадовавшись успеху спектакля, вскоре забыть о нем. Ведь Сергей Павлович не оглядывался на прошлое, не хранил реликвии; напротив, все его мысли были устремлены в будущее. И всё же, всё же… Тамара Карсавина вспоминала: «…на табличках памяти он высекает свои

собственные отметки. В 1920 году во время нашего парижского сезона я встретила Дягилева в лабиринте коридоров „Гранд-опера“… Он возник в конце коридора и протянул мне навстречу руки: Я ищу Вас повсюду, ведь сегодня десятая годовщина со дня постановки ‘Жар-птицы’».

Нашествие «русских варваров» на Париж в 1910 году имело удивительные последствия. Многие зрители и главным образом критики благодаря Дягилеву и его труппе начали разбираться в самом существе балета. Ведь, кроме прекрасного спектакля-зрелища, он таил в себе нечто новое, ранее невиданное. В одной из статей, посвященных «Шехеразаде», Анри Геон разъясняет: «Приходится и к балету применить тот органический и основной закон, который превратил лирическую оперу в драму уничтожением вставных „номеров“ и вокальных фокусов и полным подчинением формы существу произведения. Русским принадлежит честь инициативы в этом деле и с первой же попытки господство в нем. Балет тоже становится драмой. И как только он перестал быть простым дивертисментом, он властно зовет на помощь к простому танцу высокое искусство мимики, которая никогда не должна была бы быть отделена от него».

Французские критики, видевшие спектакли Русского балета, с удивлением и радостью осознали: и у их национального балета есть шанс возродиться! Но это может произойти лишь в том случае, если ведущие деятели этого вида искусства последуют примеру русского импресарио. Ведь он наглядно показал, как следует расставаться с рутиной, которая тормозит развитие балета, не дает ему творческого импульса. И действительно, уже в 1909–1910 годах Дягилев, как отмечает С. Лифарь, «сделал много для разрешения вопроса о французском балете: он расчистил путь, показал прекрасные образцы, заставил зрителей снова полюбить легкое, крылатое искусство, возбудил ба-летно-критическую мысль и поставил проблему танцевальной и балетной эстетики… Возродилась — может быть, правильнее сказать, родилась — балетная критика, не существовавшая в XX веке». Балетная критика, добавим, возникла в это время не только на Западе, но и в России — именно благодаря дягилевскому балету.

Триумф 5-го Русского сезона был абсолютным, всепобеждающим. Но кроме славы и всеобщего почитания он принес Дягилеву и очередные проблемы. Многие из артистов с его легкой руки приобрели европейскую и даже мировую славу и были теперь нарасхват у антрепренеров. Им предлагали выгодные заграничные контракты, где сумма гонораров значительно

превышала ту, которую мог заплатить Сергей Павлович. Далеко не у всех хватало сил отказаться от столь заманчивых перспектив. И ряды Русского балета поредели… У импресарио появилась новая головная боль: нужно пополнять труппу, искать новых талантливых исполнителей. Ведь поднятую на небывалую доселе высоту планку опустить нельзя! Русские «варвары», покорившие Запад, должны и впредь очаровывать и восхищать своим искусством зрителей!

До сих пор Сергей Павлович устраивал кратковременные — шестинедельные — парижские сезоны, и участие в них не было очень обременительным для артистов Императорских театров. Ведь в Париже, в Русских сезонах Дягилева, они проводили свои отпуска — и при этом занимались любимым делом, зарабатывали да еще купались в любви поклонников, которые толпами сопровождали их повсюду. Вполне возможно, так — без особых проблем — продолжалось бы и дальше, но дело в том, что чужой триумф порождает порой не только высокое чувство восторга, но и низменное — зависти.

В самом начале 1911 года Дягилев, заставивший говорить о себе весь художественный мир, встретил резкое противодействие со стороны петербургских театральных чиновников. Импресарио казался им человеком опасным и непредсказуемым: а вдруг после взятия Парижа он захочет стать распорядителем в Императорских театрах, взять под контроль русскую оперу и балет? Ведь он постоянно общается с лучшими артистами — певцами, балеринами, танцовщиками, имеет на них большое влияние. Эти опасения заставляли нервничать не только рядовых чиновников, но даже великого князя Сергея Михайловича — известного балетомана и покровителя искусств, который надеялся со временем заменить В. А. Теляковского на посту директора Императорских театров. Зачем же ему соперники?

И началась закулисная борьба с парижским триумфатором. Вести ее открыто было как-то неприлично, совсем иное дело — тайно. Вскоре мощный удар Дягилеву был нанесен отставкой Нижинского.

Первая встреча Сергея Павловича и юного Вацлава Нижинского произошла в конце 1908 года. Этот союз, как пишет известный балетный критик Ричард Бакл, «не мог произвести на свет детей, но он дал рождение шедеврам и изменил мировую историю танца, музыки и живописи».

Дягилев, у которого в это время была связь с Александром Мавриным, работавшим у него секретарем, конечно, уже видел Нижинского на сцене, а тот слышал об импресарио как о

выдающемся пропагандисте русского искусства. Юный танцовщик, только что окончивший театральное училище и принятый в труппу казенного Мариинского театра, жил «под опекой» князя Павла Львова. Он прославился еще в ученические годы — по столице то и дело распространялись слухи о необыкновенных прыжках «человека-птицы».

Сергей Павлович, очарованный юным дарованием, уговорил князя Львова «уступить» ему Вацу (так называли Вацлава близкие люди). Князь пошел навстречу, и вскоре Нижинский переехал к Дягилеву, став с этих пор чуть ли не его собственностью. Сам же Ваца был «настоящей радостью Дягилева, но и отравленной радостью». Судьба танцовщика практически полностью оказалась в руках импресарио. Особенно явно это проявилось в начале 1911 года, когда Вацлав — из-за Дягилева! — был вынужден уйти в отставку. Что же спровоцировало скандал?

Нижинский с огромным успехом танцевал в «Жизели» — в костюме, созданном для него Александром Бенуа. Однажды по совету Дягилева, который хотел, чтобы костюм артиста был выдержан в стиле венецианского художника эпохи Возрождения Витторио Карпаччо, танцовщик надел очень короткий колет и трико, без обязательных в то время штанишек сверху. Формы тела Вацлава оказались подчеркнуты довольно откровенно… В зале же в этот вечер находились августейшие персоны — в царской ложе вместе с вдовствующей императрицей Марией Федоровной сидел великий князь Сергей Михайлович. Возмущенный «неприличием костюма» артиста, он прошел в антракте за кулисы и распахнул плащ Нижинского. Но тот уже успел переодеться для второго акта, и великий князь остался вполне удовлетворенным. Казалось, гроза миновала…

Но «неприличие костюма» заметил еще один человек — заведующий постановочной частью театра А. Д. Крупенский, который ненавидел Дягилева и часто говорил, что тот «суется не в свое дело». Он тут же приказал оштрафовать Нижинского. Этим, казалось бы, дело и должно было закончиться. После окончания спектакля великий князь отправился в знаменитый Яхт-клуб, где каждый вечер собирались представители высшего общества. Там же оказался и министр императорского двора барон Владимир Борисович Фредерикс. За ужином, после нескольких бокалов вина, незначительный инцидент превратился в целую историю. Возмущенный барон тут же позвонил Крупенскому и отдал распоряжение наказать Нижинского. Оно было с радостью исполнено — отныне прекрасному танцовщику путь на императорскую сцену оказался закрыт.

Сергей Павлович понимал: этот удар направлен прежде всего

против него. Теперь он уже не мог вынашивать планы о шестинедельном сезоне, как раньше. Нужно создавать свой театр с постоянной труппой, иначе — это очевидно — ему не дадут дальше работать. Был и другой выход: устроить Нижинского в какой-нибудь прославленный театр, а самому отойти от дел или стать где-нибудь художественным директором. Второй вариант, конечно, осуществить гораздо проще… но что в таком случае будет с ним, Дягилевым? Ответ на этот вопрос страшил Сергея Павловича. Вкусив творческую свободу, познав грандиозный и заслуженный успех, он уже не мог не двигаться дальше и сам себе казался локомотивом, который на огромной скорости летит по рельсам. Никакие препятствия не остановят его, они лишь заставляют собраться с силами, увеличивая их многократно…

В итоге импресарио добился своего, собрав блестящую труппу из прославленных артистов Императорских театров, сумев к каждому подобрать ключик. Многие из них даже оставили службу. Некоторые же «звезды», не рискнув покинуть сцену Мариинского театра, согласились, тем не менее, принимать участие в выступлениях Русского балета Дягилева. Среди них были Тамара Карсавина и… Матильда Кшесинская, с которой в конце лета 1911 года у Сергея Павловича наметилось примирение. Впоследствии, кстати, он даже подружился с ней — на всю оставшуюся жизнь. Удалось Дягилеву заполучить и живую легенду Мариинского театра — самого маэстро Энрико Чеккетти.

Сергей Павлович всё время «держал руку на пульсе» мировой художественной культуры. Для него 1911 год был ознаменован международной выставкой в Риме и коронационными торжествами в Лондоне. Что ж, 6-й Русский сезон будет покорять не только Париж. Дягилев решает отправиться вместе со своими единомышленниками в большое турне, маршрут которого пройдет не только через столицу Франции, но также через Рим и Лондон.

Устроить такое турне нелегко? А он и не спорит. Конечно, нужны новые связи, договоренности. Но ведь энергии импресарио не занимать! Лишь бы найти где-нибудь в Европе достойное пристанище, где будет проходить подготовительная работа. Раньше все художественные вопросы решались в Санкт-Петербурге, здесь же создавались декорации, костюмы, проходили репетиции. Теперь Дягилеву в этом отказано — он стал для чиновников «персоной нон грата».

Наконец, место, о котором мечтал Дягилев, найдено — на пересечении многих европейских дорог, в Монте-Карло. Отныне — и до последнего дня существования Ballets Russes (Русского балета) — именно здесь будет находиться его постоянная

резиденция.

Глава двенадцатая ОТ ТРИУМФОВ ДО РАСКОЛА

Княжество Монако поразило Сергея Павловича своей красотой и изысканностью. В этом крошечном государстве, расположенном между Средиземным морем и Альпийским массивом, тогда (впрочем, как и в наши дни) обитали многие «сильные мира сего». Недаром, видимо, девиз княжеской семьи, из века в век правившей здесь, стал духовной основой для всех жителей: Déo Juvante (С Божьей помощью). На этой-то прекрасной земле, возможно надеясь в душе на помощь Всевышнего, Дягилев решил основать свой, постоянно действующий театр. Вдохновляло импресарио, по всей видимости, и то, что еще в 1879 году в столице княжества, Монте-Карло, был открыт «Театр Оперы». Это свидетельствовало о несомненном интересе местного населения к искусству.

После долгих раздумий, переговоров и споров с ближайшими сподвижниками Дягилев сделал вывод, что в ближайшем будущем ему необходимо решить четыре важнейшие задачи. Первая: импресарио хотел создать собственную, финансово независимую балетную труппу, которая должна была функционировать круглогодично, а не только в период отпусков ведущих артистов, и иметь собственный репертуар. Вторая: Дягилев не прощался с надеждой представлять Западу русскую оперу, в том числе и новые произведения русских композиторов. Но содержать чисто оперную труппу он позволить себе не мог, поэтому рассчитывал, что пока будет показывать публике оперные спектакли лишь летом. Третья: он хотел иметь собственную компанию, которая будет гастролировать в Париже, Монте-Карло, Риме, Лондоне и Нью-Йорке. Во всех этих городах уже были найдены люди, готовые организовывать представления русских артистов. В планах импресарио была и организация концертов симфонической музыки. Наконец, четвертая задача — Сергей Павлович видел в Нижинском своего нового хореографа. Но Вацлаву предстояло еще многому научиться в этой сфере деятельности, пока же новые балеты по-прежнему будет создавать Михаил Фокин.

Насколько планы и устремления Дягилева были реальны? Жизнь показала, что первую задачу он сумел реализовать уже в 1911 году. Именно тогда он организовал новую труппу — Les Ballets Russes de Diaghilev. Вторая задача будет выполнена им через два года. Третью удастся воплотить в жизнь пока только в

европейских столицах. Зато в 1913 году труппа Дягилева даст представления в Южной Америке, а в 1915-м русские артисты приедут на гастроли в США. Четвертую задачу импресарио тоже сумеет воплотить в жизнь, но публика увидит первый балет, созданный Нижинским, только в 1912 году. После этого Михаил Фокин немедленно покинет труппу.

Итак, Сергей Павлович обосновался в Монте-Карло. После холодной русской зимы он наслаждался солнцем и морем. Кроме того, здесь ему с самого начала сопутствовал успех: без всяких проволочек удалось снять помещение для репетиций. Для выступлений же Русскому балету предоставили «Театр Монте-Карло», который находится в величественном, но вместе с тем изящном и комфортабельном здании Казино, расположенном на террасе с видом на море. Построил его Шарль Гарнье, архитектор парижской Гранд-опера. Прямо перед этим красавцем раскинулся тенистый сад с огромными магнолиями, а по соседству возвышается «Отель де Пари». Сам же театр, в котором предстояло выступать русским артистам, внутри был богато украшен позолотой и огромными зеркалами, а кресла зрительного зала обиты красным бархатом. Это убранство напоминало обстановку, царившую в Императорских театрах дома, в России.

Такое внимание к труппе Дягилева не было случайностью: его имя уже гремело в Европе, и здесь он ощутил поддержку монакского княжеского двора — для русских артистов создали все необходимые условия. Кстати, эту помощь Дягилев будет получать из года в год, а в 1923-м она даже спасет Русский балет от многих финансовых затруднений.

Сейчас же, весной 1911 года, у импресарио есть свой балетмейстер — Михаил Фокин и прима-балерина — Тамара Карсавина. Впрочем, оба они не принадлежат ему безраздельно, а должны делить свое время между Мариинским театром и вновь созданной антрепризой. Постоянным же премьером после скандального увольнения с императорской сцены стал Вацлав Нижинский. К счастью, есть и художественный директор — друг юности Шура Бенуа. Правда, поначалу он и слышать ничего не хотел о дальнейшей совместной работе. Слишком свежа еще была обида из-за того, что Сережа по собственной прихоти лишил его авторства «Шехеразады». Александр Николаевич тогда решил, что никогда больше не будет работать с Дягилевым. Но этот «шармер», когда ему понадобился Бенуа, недолго думая, купил билет до Лугано, где Александр Николаевич жил в то время с семьей, и поехал мириться. Сомнений в том, что он добьется

своего, у Сергея Павловича не было. Так и вышло. Вскоре Бенуа ни о чем уже и думать не мог, кроме как о подготовке к предстоящему 6-му Русскому сезону. Ранней весной он приезжает в Монте-Карло. Здесь ему предстоит выполнить массу работы и изо дня в день быть главным советчиком и утешителем Маэстро.

А волнений, технических накладок — хоть отбавляй. Весной (Сергей Павлович был в этом твердо уверен) труппа пополнится лучшими артистами Санкт-Петербурга, Москвы и Варшавы. Именно в Варшаву он отправил генерала Николая Михайловича Безобразова. Дягилев прекрасно понимал, что его превосходительство — главный балетный интриган — с поставленной задачей справится. А что он будет делать, когда отпуск у балерин и танцовщиков закончится и им придется вернуться к основному месту службы? В кордебалет да и для исполнения некоторых сольных партий он будет вынужден набирать артистов, значительно уступающих в профессионализме настоящим мастерам. Импресарио мысленно перебирал русские, польские, английские имена… Что ж, придется пока довольствоваться не столь высоким уровнем исполнительской культуры, как хотелось бы.

Впрочем — долой грустные мысли! Во время одного из обсуждений с ближайшими помощниками дальнейшего плана действий Дягилев открыл черную тетрадь, служившую ему для набросков сценариев и других записей, и сказал, загадочно улыбаясь: «Теперь, господа, вернемся к текущим делам. Должен с сожалением констатировать, что наша труппа еще не сформирована. Благодаря усилиям генерала Безобразова мы имеем сейчас семнадцать женщин и девять мужчин, и, хотя сцена в Монте-Карло невелика, нам все равно потребуется как минимум сорок танцовщиков. Вынужден признаться, что я буду встревожен, если не удастся найти в Париже еще одиннадцать русских танцовщиков». Присутствующие удивленно переглянулись: как же можно найти их в Париже? Но импресарио пояснил: во французской столице он как-то натолкнулся на бродячую труппу характерных танцовщиков, принадлежащую некоему Молодцову. Фокин наверняка сможет «подтянуть» их до нужного уровня, надо только усиленно заниматься.

Теперь же пора вплотную заняться репертуаром 1911 года. Хотя связь с Императорскими театрами и прервана, Дягилев пока непреклонен в своем стремлении показывать миру достижения русского искусства. Это — главное. Хотя уже в это время у него появляются мысли сделать свою компанию международной, но для этого необходимо привлекать к сотрудничеству зарубежных композиторов.

По сложившейся традиции к накопленному за два года балетному репертуару прибавляется несколько новых названий. К открытию 6-го Русского сезона Михаил Фокин ставит танцы для сцены «Подводное царство» из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко», балеты «Призрак розы» на музыку К. Вебера, «Нарцисс» на музыку Н. Черепнина, «Пери» на музыку П. Дукаса и, наконец, «Петрушку» на музыку И. Стравинского. Дягилев, правда, надеется на то, что музыку еще для одного нового балета создаст известный французский композитор Морис Равель на тему древнегреческого мифа о Дафнисе и Хлое. Предложил ее как-то Фокин, которому очень нравились импровизации Айседоры Дункан, к тому же он давно мечтал о создании балета на античный сюжет. Но Равель подвел своих русских друзей: он, по натуре медлительный, к оговоренному сроку сочинил лишь фрагменты балета.

Все подготовленные спектакли, за исключением «Пери», были представлены публике в Монте-Карло, Париже и Риме и приняты ею с неменьшим энтузиазмом, чем балеты предыдущих сезонов. Затем турне продолжилось в Лондоне, где к основному репертуару Дягилев добавил два акта из «Лебединого озера».

Почему не увидел свет балет «Пери», указанный в программе? Он создавался на музыку Поля Дукаса — известного французского композитора и преподавателя классической музыки. Сотрудничество с этим иностранным музыкантом стало первым — причем неудачным — шагом Дягилева на пути отхода от «национальной» почвы. Всё не заладилось с самого начала. Дело в том, что Дукас покровительствовал русской танцовщице Наталье Трухановой и поставил условие, что именно она должна танцевать Пери. Но Труханова не обладала той техникой, которая отличает профессионала от любителя! Танцевать в кордебалете она могла, а вот главную партию — увольте. Что же делать?

Сергей Павлович выбирает фабианскую (осторожную, выжидательную) тактику, надеясь, что спустя какое-то время композитор перестанет настаивать на кандидатуре Трухановой. Но господин Дукас практически каждый день звонит в театр и спрашивает, когда же, наконец, начнутся репетиции. После каждого звонка Дягилев подсылает к нему кого-нибудь из своих друзей. Они ведут расстроенного непонятной задержкой композитора в кафе и там, за рюмкой хорошего вина, пытаются успокоить его.

Но всякому терпению когда-нибудь приходит конец. Однажды не выдержал и Поль Дукас. Он написал Дягилеву письмо, в котором потребовал аннулировать договор. В итоге премьера балета так и не состоялась, зрителям принесли извинения.

Труханова же не отказалась от мысли станцевать Пери. Значительно позже ей это удалось — на сцене Комической оперы, но спектакль провалился.

Приближался день первого выступления русских артистов. Режиссер труппы С. Л. Григорьев вспоминает: «…как обычно, ему предшествовала генеральная репетиция, во время которой на сцене произошел трагический случай: упал в люк и скончался от травмы режиссер театра Муоратори. Естественно, всех это потрясло. А глубоко суеверный Дягилев счел роковой инцидент дурным знаком и некоторое время пребывал в крайне угнетенном состоянии». Добавим: удар при падении Муоратори был настолько силен, что сломались даже кольца на его пальцах. Участников труппы отвлекли от печальных дум лишь многочисленные дела, которые нужно было завершить к началу выступлений.

Открытие 6-го Русского сезона состоялось 19 апреля 1911 года в «Театре Монте-Карло». Балет «Призрак розы» стал настоящей сенсацией. А ведь Сергей Павлович не сразу принял решение о его постановке! Еще в 1910-м молодой французский поэт и эссеист Жан Луи Водуайе обратил его внимание на строчку из стихотворения Теофиля Готье: «Я — призрак розы, которую ты вчера носила на балу». Чем не тема для новой постановки? Но Маэстро тогда отмахнулся от этого предложения, не восприняв его всерьез, а потом и вовсе забыл. Но при подготовке сезона 1911 года срочно понадобился одноактный спектакль, и о словах Водуайе вспомнили. Он сделал подношение Русскому балету — написал на основе стихотворения Теофиля Готье либретто балета «Призрак розы», на котором, по мнению Т. Карсавиной, лежит «благословение самой Терпсихоры».

Михаил Фокин поставил этот балет на музыкальную пьесу «Приглашение к танцу» К. Вебера в оркестровке Г. Берлиоза. Причем сделал это буквально за три-четыре репетиции, явив одну из лучших своих импровизаций: хореография оказалась простой, но вместе с тем чарующей и поэтичной. Правда, «под рукой» у мастера оказался прекрасный «материал» — В. Нижинский и Т. Карсавина, которые в ролях Призрака розы и Девушки, казалось, превзошли самих себя. Недаром Тамару Карсавину зрители называли уже не иначе как La Karsavina (употребление перед именем определенного артикля означает восторженное отношение к артисту).

По сюжету, юная Девушка, вернувшись с бала, вспоминает в спальне события минувшего вечера. Она засыпает в кресле, успев перед этим поцеловать розу, полученную в подарок во время

танца. Через открытое окно в комнату, как дуновение ветерка, влетает Призрак розы, кружится вокруг спящей, потом бережно поднимает Девушку с кресла и танцует вместе с ней. Это па-де-де — сама нежность и любовь. Когда же оно окончено, Призрак розы целует любимую и исчезает, как прекрасное видение, в окне. Спустя мгновение Девушка просыпается, вспоминает обо всем, что с ней произошло, поднимает упавшую розу, с нежностью целует ее… Занавес опускается.

Нижинский поражал публику своим прыжком, который длился неправдоподобно долго — танцовщик словно зависал на несколько мгновений в воздухе. Один из свидетелей этого чуда, князь Петр Ливен, утверждает в своей книге «Рождение Русского балета», что финальный прыжок Нижинского казался не проявлением возможностей человека, а поистине воплощением духа цветка, «полетом в небеса»…

Идея балета неожиданно вдохновила не только самого Маэстро, хореографа, исполнителей, но и Льва Бакста, который с блеском выполнил оформление спектакля. Спальня Девушки была обставлена очень просто, но с изяществом, в голубом и белом цвете, альков занавешен тончайшим тюлем. На столе лежала «оставленная» хозяйкой комнаты вышивка. Бакст хотел «оживить» декорации клеткой с канарейкой и сначала собирался повесить ее над окном. Но по мнению других создателей спектакля, она могла стать лишь помехой. Бакст же суетился и переходил по сцене с места на место, держа клетку в руках. Наконец Дягилев не выдержал и крикнул ему:

— Левушка, ради бога, брось ты свою канарейку, публика теряет терпение. Не будь идиотом, никто не ставит клетки с канарейками на комод.

Но Бакст не сдавался:

— Ты не понимаешь, Сережа, мы должны создать атмосферу.

В тот раз он настоял на своем и «создал атмосферу», подвесив клетку с чучелом птицы под карнизом. Впоследствии же клетка была «злонамеренно» утеряна, но, по свидетельству очевидцев, спектакль от этого ничуть не пострадал.

А вот недоразумение, случившееся вдень премьеры, оказалось более серьезным. Когда портной незадолго до начала спектакля принес Нижинскому его великолепный костюм, выяснилось, что он недоделан: не хватало ткани, имитирующей лепестки роз. Что же делать? До поднятия занавеса оставались считаные минуты… Танцовщик нервничал, он, по словам князя Ливена, «дрожал, как конь перед скачками». Дягилев тут же собрал совет, чтобы решить, каким образом переделать костюм. Когда к ним подоспела портниха Мария Степановна, Сергей

Павлович и Бакст стали лихорадочно давать ей указания, куда именно пришить «лепестки». Все было готово буквально в последний момент.

Те, кому посчастливилось видеть этот балет на сцене, прекрасно понимали, чем мог покорить сердца «грациозный пустячок в стиле салонных романтических баллад 1830-х годов», как охарактеризовал «Призрак розы» Александр Бенуа. Ведь в искусстве важно не только что, но и как. От этого, в сущности, простенького по замыслу балета веяло живительной свежестью, и в то же время в нем чувствовалась целостность. Тема, сценография, музыка, исполнительское мастерство и вдохновение — всё слилось в единое целое. Балетоманы утверждали: нечто подобное произошло лишь с «Половецкими плясками». Недаром в течение сезона 1911 года «Призрак розы» давали 30, а в следующем сезоне — 76 раз. После премьеры балета Жан Луи Водуайе сказал: «Мое дело было только познакомить г-на Фокина с г-ном Готье». Что ж, в скромности молодому поэту не откажешь, но именно процитированные им строки Теофиля Готье стали импульсом к созданию одного из хореографических шедевров XX века.

Афишу спектакля создал совсем юный в ту пору Жан Кокто, чей талант писателя и художника будет расцветать «под крылом» Дягилева. Однажды, мечтая о сотрудничестве с Маэстро, Кокто даже стал танцевать на столе в ресторане «Ла Рю», чтобы привлечь его внимание. Этого, конечно, было недостаточно. Однако, как утверждает Мизия Серт, «Жан, чья жизнь — целая серия удач, сумел быстро этого (признания Дягилева. — Н. Ч.-М.) достичь…». Дягилев, поручив ему сделать афишу для «Призрака розы», сказал: «Удиви меня!» Это означало: если Кокто это удастся, Маэстро будет воспринимать его всерьез. И Жан удивил, причем не только Сергея Павловича — всех! Афиша стала последним штрихом в создании полотна великого спектакля.

Тамара Карсавина в балете «Призрак розы». Афиша Русского сезона. Ж. Кокто. 1911 г.

Открытие 6-го Русского сезона прошло блестяще. Довольны остались все: и дирекция Казино, и зрители, включая князя Монако. Затем в течение недели были даны четыре представления: балеты «Жизель» с Т. Карсавиной и В. Нижинским, «Шехеразада» с Карсавиной в роли Зобеиды, различные танцевальные номера в исполнении «звезды» Мариинского театра Ольги Преображенской и «Половецкие

пляски» с Адольфом Больмом, поразившим всех своим темпераментом.

Двадцать шестого апреля — новая сенсация! В Казино состоялась премьера балета «Нарцисс» на музыку Н. Черепнина, созданного в духе французских импрессионистов. А ведь еще совсем недавно Михаил Фокин сомневался, стоит ли браться за эту работу. Его не увлекала ее идея, он мечтал поставить другой балет — «Дафнис и Хлоя». Правда, Морис Равель всё никак не мог закончить партитуру, и Фокин скучал, был всем недоволен. Но ведь он — профессионал, поэтому, когда было принято решение о постановке «Нарцисса», тут же приступил к работе. Но дело шло с трудом, ему никак не удавалось воплотить в танце трансформацию персонажа в цветок. В итоге Черепнину пришлось сократить значительный фрагмент музыки. Наконец, всё получилось именно так, как требовал «диктатор» Дягилев.

Оформил спектакль Лев Бакст, позаимствовав идею из «Метаморфоз» Овидия. Декорация, вспоминает С. Л. Григорьев, «представляла собой лесную лужайку, на фоне неба с белыми облаками стояло дерево, под ним протекал ручеек. Был летний день в Греции. Действие начиналось с появления Нарцисса, преследуемого двумя нимфами». Художник создал яркие, зеленого цвета, декорации и прекрасные костюмы для исполнителей. Особенно поражал воображение наряд нимфы Эхо — Карсавиной: фиолетовый с серебристыми блестками. Они переливались чудесными узорами, когда танцовщица повторяла движения вслед за Нарциссом — Нижинским, словно эти узоры являлись отражением его танца. А исполнение главной роли прекрасным танцором — бесподобное, неподражаемое! По мнению зрителей, с восторгом воспринимавших каждый выход Нижинского на сцену, это был «его» балет.

Как пишет В. Красовская, «античный миф о нимфе Эхо, навлекшей проклятье богов на самовлюбленного юношу Нарцисса, был воплощен в приемах живописной статики. Сменялись пластические позы, стилизованные под памятники эллинского искусства… Хореография кордебалета сочетала „свободную пластику“ Дункан и собственные открытия Фокина».

Обе постановки вызвали восторженные отзывы критиков, которые отмечали как высочайшее мастерство исполнителей, так и изысканность костюмов, смелое сочетание красок в декорациях.

Сезон в Монте-Карло подходил к концу. Сергей Павлович мог быть доволен: артисты Русского балета дали 60 представлений — это большой успех. К счастью, дурные предчувствия, связанные с гибелью Муоратори, не оправдались. К тому же члены комитета Всемирной выставки, проходившей в 1911 году в Риме,

пригласили труппу Дягилева дать девять представлений в Италии, в том числе в римском «Театре Констанци»[55]. Предложение заманчивое, оно может открыть новые перспективы! Но радость оказалась преждевременной.

Незадолго до приезда в Рим труппы Русского балета между оргкомитетом Всемирной выставки и руководством «Театра Констанци» произошел неприятный инцидент, который стал препятствием на пути импресарио и его артистов. Одна из местных газет с возмущением написала о том, что русских пригласили в сезон итальянской оперы, а это — недопустимо! К тому же в Милане два балета этой труппы были встречены публикой весьма прохладно…

Не помогли даже усилия директора Всемирной выставки графа Сан-Мартино, который всячески пытался склонить театральных чиновников на сторону русских артистов. Казалось, гастроли не состоятся и нужно, проглотив обиду, ехать дальше — в Париж. Но Дягилев находит выход даже из такой, казалось бы, патовой ситуации. Он пишет письмо в редакцию итальянской газеты «Трибуна»:

«Глубокоуважаемый господин директор,

Одна вечерняя газета осудила Комитет выставки за то, что он пригласил в „Констанци“ труппу Русского балета в сезон итальянской оперы. Я был крайне удивлен, узнав, что эти спектакли якобы задержали постановку „Фальстафа“ Верди и что под предлогом пресловутого неуспеха двух коротких русских балетов в La Scala в Милане лучше было бы не приглашать в Рим труппу, которая только из-за снобизма пользуется успехом в Париже.

Позвольте мне ответить на эти утверждения. Я как директор труппы согласен дать несколько спектаклей во время Международной выставки в Риме, полагая, что Русский балет будет занимать среди театральных постановок такое же место, которое отводилось на выставке искусств русскому павильону. Это соучастие в выставке показалось мне тем более справедливым, поскольку уже давно, почти два века, итальянское искусство нашло вторую родину в России…

Что касается балета, то какая итальянская балерина не имела триумфального успеха в России? Я вспоминаю Тальони, Гризи, Цукки, Гримальди[56] и мог бы упомянуть десятки других имен. Почему именно сейчас, когда мы хотим познакомить итальянцев с нашим искусством, мы еще до первого спектакля нашего балета встречаем какую-то плохо скрытую антипатию?

Относительно же двух балетов в Милане — они, впрочем,

получили безоговорочное одобрение критиков самых влиятельных газет, — то их успех, сначала спорный, становился каждый вечер всё больше и больше (только „Клеопатра“ была поставлена свыше двадцати раз). Во всяком случае, нужно помнить, что еще не все балеты были показаны нашей труппой. Что касается шумного успеха в Париже, который постоянно повторяется в течение многих лет, то я думаю, что никак нельзя его приписать временному „engouement“[57] и уж, безусловно, что преждевременно говорить об этом накануне нашей первой репетиции здесь, в Риме. Мы считаем себя вашими гостями и постараемся вам показать один из самых совершенных и современных видов нашего национального искусства, и просим вынести ваше суждение.

Все те, которые участвовали в вашей чудесной художественной выставке, представили свои самые лучшие произведения. Это же имеет место и в отношении театрального искусства. Россия вам покажет балеты, которые пользовались большим успехом. В конечном итоге мы ждем от вас беспристрастного и непредвзятого мнения, пусть даже если оно окажется строгим и суровым.

С искренним уважением и признательностью

Сергей Дягилев. 1911 г.».

Импресарио рассчитал абсолютно точно — общественное мнение итальянской столицы оказалось на его стороне.

Но трудности возникали чуть ли не на каждом шагу. Одна из них — нехватка балерин для постановки «Павильона Армиды». Казалось бы, нужно всего лишь ангажировать несколько итальянских танцовщиц. Так и решили. Незадолго до представления Бенуа и Фокин пошли посмотреть на кандидаток. Увидев каких-то пожилых, на их взгляд, женщин и решив, что просто ошиблись помещением, они спросили:

— А где танцовщицы?

И услышали в ответ:

— Да вот же они.

Что было делать? Пришлось нескольких нанять. С итальянками и «своими» танцовщицами из кордебалета Фокин поставил сцену «Пробуждение».

Сергей Павлович решил, что на премьере освещение сцены непременно должно быть ярче, чем обычно, и назначил ответственным за него Бенуа. Сам же Александр Николаевич утверждает в воспоминаниях, что редко так нервничал, как во время представления «Павильона Армиды». Ему нужно было справиться с полутора десятками выключателей, и одна лишь мысль о возможной ошибке его ужасала. К счастью, всё прошло

хорошо и публика бурно выражала восторг. После первого выступления изменилось и отношение сотрудников «Театра Констанци»: они стали приветливы и предупредительны с русскими артистами.

И всё же, несмотря на успех у итальянской публики, импресарио казался чем-то озабоченным. Режиссер С. Л. Григорьев вспоминает, что сразу же по прибытии в Рим, прямо на вокзале, ему вручили записку Дягилева с просьбой немедленно позвонить. Судя по голосу, Сергей Павлович был крайне обеспокоен. Он сказал, что до начала выступлений в Париже осталось совсем мало времени и нужно заставить Фокина немедленно закончить постановку новых балетов. Сергей Леонидович возразил: у хореографа и так много забот с новыми танцовщиками. Но Дягилев сердито ответил: «Меня это не касается! Фокину нельзя было терять время на подготовку старого репертуара. В Монте-Карло ему следовало заниматься „Петрушкой“. А теперь надо найти время, если даже придется работать с утра до вечера!»

Позже выяснилось, что импресарио уже имел разговор на эту тему с самим хореографом и тот выразил сомнение, что успеет завершить постановку к открытию парижского сезона. Но когда под нажимом Дягилева Фокин принялся за работу, выяснилось, что у него масса подспудно зревших идей. Дело стало быстро продвигаться, пока не пришел черед третьей сцены, в которой один из персонажей, Мавр (часто его называют Арап), остается в одиночестве. И тут Фокину, который обычно прямо-таки фонтанировал идеями, вдруг изменило воображение. Он никак не мог придумать развитие действия, в сердцах швырнул на пол ноты и выбежал из репетиционного зала. На следующий же день всё встало на свои места: Михаил Михайлович объявил артистам, что «придумал „дело“ для проклятого Мавра: он даст ему кокосовый орех — поиграть, и это его займет, по крайней мере, на первую часть сцены». Речь шла об очень важной детали нового балета, и решение хореографа казалось простым лишь на первый взгляд. Сценка, придуманная Фокиным, начинается как комическая: Арап подбрасывает и ловит орех, лежа на софе и задрав ноги, затем пытается расколоть его саблей. Зрители постепенно начинают осознавать, что его детская наивность в сочетании с беспредельным упрямством страшна. Ведь позже так же уверенно, как крепкий орех, он расколет голову Петрушки… С этого дня работа стала успешно продвигаться.

Это же можно сказать и в целом о гастролях в Риме. Во время представлений зрительный зал «Театра Констанци» был

неизменно полон, и всем стало ясно, что итальянская столица покорилась русским в той же мере, как французская несколькими годами раньше. Настроение Дягилева улучшилось, он вновь улыбался, был любезен, строил новые планы.

Труппа Русского балета вновь оказалась в Париже. Артистов поселили возле театра «Шатле». Персонал театра встретил Дягилева и участников его труппы приветливо, сцена всегда была к их услугам. Но Сергей Павлович, несмотря на это, день ото дня становился всё более нервным. Григорьев, видя это, спросил у Маэстро, что случилось. Всем сотрудникам была хорошо известна мнительность Дягилева, поэтому его ответ не удивил режиссера:

— Вы помните слова Наполеона? Мало взять Тюильри. Трудность в том, чтобы там закрепиться. Поверьте мне, наш третий <балетный> сезон в Париже и есть самый критический.

Григорьев, стараясь успокоить импресарио, возразил:

— Но Наполеон удержался в Тюильри. Вы способны то же сделать в Париже.

— Возможно. Но сейчас мы должны быть особенно внимательны к тому, что делаем.

Не желая рисковать, Дягилев решил дать во французской столице короткий сезон, включающий в себя не более восьми представлений: четыре новых балета и два старых — «Карнавал» и «Шехеразаду».

Первая программа, составленная Сергеем Павловичем, включала «Карнавал» и три новые постановки: балеты «Нарцисс» и «Призрак розы», а также танцевальную сцену «Подводное царство» из оперы «Садко». К этому времени имя Дягилева уже считалось знаком качества в области искусства, и успех его спектаклям, казалось, был обеспечен. Балет «Карнавал» публика действительно приняла очень тепло. Но «Нарцисс», шедший вслед за ним, не вызвал у парижан особого энтузиазма. Правда, исполнителя главной роли В. Нижинского зрители встретили овациями, но сам балет сочли скучным.

Эту неудачу с лихвой компенсировал успех танцев из оперы «Садко». Особый энтузиазм публики вызвала финальная массовая сцена. Она произвела почти такой же фурор, как танцы из «Князя Игоря». Но наибольший успех выпал на долю балета «Призрак розы». После финального прыжка Нижинского зал сотрясали такие оглушительные аплодисменты, что оркестру долго не удавалось закончить исполнение музыки. Дягилев был счастлив: теперь он с полной уверенностью мог сказать, что «Наполеон закрепился в Тюильри»…

Вторая программа включала «Петрушку», «Шехеразаду» и

«Призрак розы». Но основное внимание импресарио и его помощников было сконцентрировано на первом из этих балетов.

Петрушка с незапамятных времен был главным героем ярмарочных балаганов в России. Выразитель народного духа, он всегда умел противостоять жестокости и несправедливости, выйти сухим из воды. И всё же этот шут, балагур и весельчак — трагическая фигура, под его пестрым нарядом бьется страдающее сердце. Именно такое сочетание делает из смешного персонажа «маленького человека». А эта тема — одна из вечных. Недаром она занимала главенствующее место в классической русской литературе XIX века, привлекала многих деятелей литературы и искусства и в начале XX столетия, в том числе молодого композитора Игоря Стравинского. Позднее он вспоминал: «Когда я сочинял эту музыку, перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио[58] выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая, в конце концов, завершается протяжною жалобой изнемогающего от усталости плясуна. Закончив этот странный отрывок, я целыми часами гулял по берегу Леманского (Женевского. — Н. Ч.-М.) озера, стараясь найти название, которое выразило бы в одном слове характер моей музыки, а, следовательно, и моего персонажа. И вот однажды я вдруг подскочил от радости: „Петрушка“! Вечный и несчастный герой всех ярмарок всех стран! Это было именно то, что нужно, — я нашел ему имя, нашел название!»

Сам же Дягилев утверждал, что в то время Стравинский думал лишь о концертной пьесе для рояля с оркестром и однажды сыграл ее Сергею Павловичу. Тот же, прослушав вещь до конца, воскликнул: «Да ведь это же балет! Ведь это „Петрушка“!»

Услышав музыку, Маэстро тут же, по свидетельству одного из своих сотрудников Н. Набокова, «своим исключительным чутьем, своим художественным обонянием прочувствовал целую грядущую эпоху… Важно то, что в то время „Петрушка“ был бесконечно нов, что он явился родоначальником огромной музыкальной эпохи, что он революционизировал оркестровое письмо. Важно то, что сам композитор не видел значения своего „фортепианного концерта“, а увидел, прозрел его Дягилев…».

Но мотив рока, судьбы, тяготеющей над героем, был трансформирован авторами: из «вечного и несчастного героя всех ярмарок, всех стран» Петрушка стал выразителем протеста против насилия и жестокости. И в этом заложен глубокий гуманистический смысл, отражавший общую идейно-эстетическую направленность Русских сезонов.

Сергей Павлович тут же набросал план балета, определив место действия и, главное, его русский колорит. Но детально сценарий разработал Александр Бенуа. Именно по его замыслу на балетной сцене были воскрешены яркие картины масленичного гулянья в старину. Он же предложил ввести в число персонажей Арапа, который, по замыслу Бенуа, олицетворял «всё бессмысленно привлекательное, властно мужественное и незаслуженно торжествующее». А на другом полюсе находился Петрушка, представляющий «духовную и страдающую часть человечества».

Идея балета увлекла художника, и он, кроме сценария, создал живописный образ спектакля, настолько прекрасный, волнующий, трогательный, что Стравинский посвятил соавтору партитуру «Петрушки». Когда музыка и сценарий были готовы, настала очередь Фокина. И он, следуя вдохновению и обшей идее спектакля, создал одно из лучших своих творений. «Трагикомическая битва Петрушки и Арапа, — пишет В. Красовская, — виделась авторами как извечная схватка поэтического и прозаического начал в сутолоке равнодушного быта. Наконец, балет жил предчувствием близящихся исторических перемен. С виду повернутый в прошлое, „Петрушка“, по существу, оборачивался к настоящему и в силе постижения действительности уравнивал искусство русского балета с русской литературой в полном и прямом смысле слова». Как вспоминал режиссер С. Л. Григорьев, «балет заканчивался мистическим появлением Петрушки на крыше балагана — бессмертного Петрушки, которого не может убить Мавр, — и бегством перепуганного Чародея. Петрушка оставался в одиночестве на темной сцене под снегопадом — меланхолическая музыка замирала, и медленно опускался занавес».

Подготовка к премьере шла полным ходом. Молодой французский дирижер Пьер Монте с трудом преодолевал проблемы с партитурой. В конце концов ему пришлось разделить оркестр на несколько инструментальных групп и разучивать музыку с каждой из них в отдельности. Михаил Фокин до изнеможения репетировал с танцовщиками, а Бенуа проверял, в целости ли доставлены из Санкт-Петербурга декорации и костюмы. Карусели, качели, лавки и прочий реквизит были грудами свалены на сцене, занимая практически всё ее пространство. К тому же Бенуа вместе с Дягилевым занимался установкой освещения и отработкой смены декораций. У обоих голова шла кругом — эти и многие другие вопросы необходимо было решить в кратчайший срок. И тут между ними вспыхнула

ссора.

В третьей сцене балета на стене должен был висеть портрет Чародея — владельца кукольного балагана. Но рисунок, сделанный Бенуа, чем-то не понравился Дягилеву, и он попросил друга заменить его. Александр Николаевич, обидевшись, заявил, что ни за что этого не сделает. Вскоре он заболел и отсутствовал в театре до генеральной репетиции. Импресарио же этим воспользовался — заставил Бакста переделать портрет.

Левушка выполнил требование «диктатора», но ему было очень неудобно перед Шурой. В конце концов он «позвонил Бенуа и признался, что „подправил“ портрет… в тех местах, где осыпалась краска». Но Бенуа, приехавший на генеральную репетицию, увидел, что портрет — другой. Он в ярости швырнул на пол все эскизы «Петрушки» и тут же покинул театр. Валентин Серов, ставший свидетелем этой сцены, решил примирить стороны. Взяв кисть и краски, он попытался восстановить портрет в первоначальном виде. Надо сказать, что с задачей он успешно справился, но усилия его были напрасны. Бенуа, оскорбленный в лучших чувствах, даже отказался прийти на премьеру. Этот инцидент стал началом серьезного разлада между друзьями.

Словно в наказание за вероломство Маэстро, во время генеральной репетиции то и дело случались неприятности: вначале декорации пришлось менять в кромешной тьме (в отсутствие Бенуа никто не мог решить вопрос с освещением), потом Стравинский расположил в левом углу сцены четыре огромных барабана, которые мешали артистам и реквизиторам, а тут вдруг Фокин начал спорить с композитором по поводу темпов… В довершение всего танцовщики, один за другим, стали жаловаться, что «из-за множества аксессуаров ярмарки им не хватает места для передвижения». Сергей Павлович пришел в ужас: хаос нарастал как снежный ком.

В день премьеры, когда буквально за несколько минут до поднятия занавеса создатели балета всё еще спорили, как должна быть поставлена финальная сцена, к ним вдруг подошел изготовитель костюмов и стал угрожать Дягилеву, что тут же унесет их и сорвет спектакль, если ему немедленно не заплатят за работу.

Это был настоящий удар. Маэстро лихорадочно пытался найти выход из сложившейся ситуации, а ни о чем не подозревавшие зрители не могли понять, почему не начинается спектакль. Напряжение в зале нарастало, то и дело слышались недовольные возгласы. Мизия Серт, ожидавшая начала спектакля в своей ложе, удивлялась затянувшейся паузе не меньше остальных. И тут вдруг хлопнула дверь и перед ней возник Серж

— с перекошенным лицом, бледный как полотно. Срывающимся от волнения голосом он спросил, может ли она дать ему, причем немедленно, четыре тысячи франков. Нужно заплатить за костюмы, иначе спектакль не состоится.

Мизия тут же без лишних слов отправилась домой. Вихрем ворвалась в свой будуар, взяла из шкатулки деньги и буквально через четверть часа вернулась в театр. Дягилев заплатил за костюмы, и занавес подняли.

Успех первого же представления «Петрушки» превзошел все ожидания. Оценка публики и критики была единодушной: Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский и Александр Орлов исполняли свои роли великолепно. В тот же вечер в театре «Шатле» показали балеты «Шехеразада» и «Призрак розы», с восторгом принятые всеми, кто находился в зале. Мрачные предчувствия Дягилева не оправдались.

Одна за другой в газетах стали появляться восторженные рецензии. И все-таки в центре внимания критики оказался именно «Петрушка», ставший безоговорочной вершиной первого периода Русского балета. О нем очень тепло, с искренней симпатией отозвался композитор Клод Дебюсси, а музыковед Мишель Кальвокоресси назвал его «произведением, продолжающим серию характернейших шедевров русской школы». Кстати, именно с «Петрушки» началось его увлечение русской музыкой, а в дальнейшем он стал одним из самых заметных ее пропагандистов на Западе. А известный французский композитор и музыкальный критик Альфред Брюно с восхищением писал об «изумительной интенсивности движения и колорита» в этом балете и «совершенной оригинальности формы» его партитуры.

Но никто из рецензентов, превозносивших балет и исполнителя главной роли Нижинского, не обратил внимания на то, что прекрасный танцовщик и его герой имеют общие черты. Заглянуть в будущее удалось лишь князю Петру Ливену, который отмечает в своей книге: «Есть любопытная взаимосвязь между ролью Петрушки и личностью самого Вацлава Нижинского. Молчаливый, неприметный, беспомощный, он, казалось, еле жил вне сцены… вел какую-то кукольную жизнь. В то же время эта странная кукольная индивидуальность скрывала трагедию духовного умирания…»

В ноябре труппа Дягилева прибыла в Лондон — с целью «завоевать» его, как раньше Париж и Рим. Собственно говоря, дебют на берегах Темзы должен был состояться еще в 1910 году — в театре «Олд Вик». Но в то время умер король Эдуард VII и

гастроли Русского балета не состоялись.

Год спустя сэр Джозеф Бичем (его сын Томас должен был выступать дирижером в труппе Дягилева) помог заключить контракт с руководством Ковент-Гардена. В значительной степени этому способствовала и леди Рипон, которая на долгие годы станет искренним другом и действенным помощником Русского балета. Недаром Мизия Серт так напишет об этой удивительной женщине: «…в Лондоне она была для Дягилева доброй феей, устраняющей и улаживающей все трудности».

В этот раз русским артистам предложили дать гала-представление по случаю коронации Георга V. Это была большая честь! В 1926 году Сергей Павлович в статье «Пятнадцать лет», написанной по-французски, вспоминал о первом сезоне в Лондоне: «Артисты были так взволнованны, что с трудом могли танцевать. Зала была прекраснее сцены — на стенах было десять тысяч роз, а в ложах столько же магараджей. Публика была ледяная, вариациям Карсавиной и даже Нижинского в „Армиде“ не аплодировали, и только после танца скоморохов послышался какой-то странный звук — публика слегка ударяла руками, затянутыми в перчатки из лайковой кожи». Конечно, внимание светских дам в великолепных вечерних туалетах и богато украшенных диадемах и господ в парадных костюмах или ослепительных мундирах было приковано не столько к сцене, сколько к королю Георгу и королеве Марии. Но артисты отнеслись к этому с пониманием.

Зато на следующий день их ждал настоящий успех, а Т. Карсавина, В. Нижинский и А. Больм стали любимцами лондонской публики. Правда, она приняла не всё, что показал Дягилев. Когда дошла очередь до покоривших Париж «Половецких плясок», некоторые пожилые леди были шокированы «проявлением неуемных страстей»; а «Шехеразада» «даже возмутила особо целомудренных зрителей изображением любовных шашней черных рабов и белых женщин». Сергей Павлович с ужасом наблюдал, как мимо него пробираются к выходу старые дамы, «покрытые бриллиантами наподобие икон». На их лицах было написано отвращение! А следом за ними бежал с криком директор Ковент-Гардена: «Вы скомпрометировали Ваш великолепный дебют этим варварским ужасом, который Вы поместили в конце — это не танцы, это прыжки диких!» К несчастью, большинство журналистов были того же мнения, что и директор театра…

Но спустя несколько дней всё как-то успокоилось, и вскоре стало ясно, что лондонская публика, в отличие от парижской, попросту предпочитает романтические балеты, а такие

произведения, как «Клеопатра» и «Шехеразада», ее, как правило, шокируют. Что ж, о вкусах не спорят. И все-таки остальные балеты, привезенные Дягилевым в 1911 году в Лондон, имели немалый успех. Зрители Туманного Альбиона были покорены. И следствием этого стало приглашение выступить в следующем сезоне, полученное Дягилевым от дирекции Ковент-Гардена. Конечно, Маэстро с радостью его принял.

Еще после феноменального успеха 4-го Русского сезона Матильда Кшесинская решила выступить в Париже, причем намерений своих не скрывала. Осенью 1909 года в одной из столичных газет появилось сообщение о том, что балерина «хочет конкурировать с г. Дягилевым» и уже формирует труппу, собираясь показать во французской столице «Лебединое озеро». По ряду причин из этой затеи ничего не вышло, однако это не охладило пыл талантливой, но избалованной вниманием своих высоких покровителей и публики примы. Как отметил 23 марта 1910 года в дневнике В. А. Теляковский, в течение некоторого времени «главной задачей» Матильды Феликсовны было «топить Дягилева» — потому что он не приглашал ее участвовать в своих спектаклях. И иногда ей удавалось доставить ему неприятности.

Но вот в конце лета 1911 года между ними наметилось примирение. Это вызвало недовольство некоторых друзей Сергея Павловича. Валентин Серов, например, написал тогда Вальтеру Нувелю: «Да, да, по всей вероятности Сергей Павлович решил-таки по-своему, как мы с Нижинским ни отговаривали, — пригласить Кшесинскую. Как-никак, на мой взгляд, это — позор. Во-первых, при всех гимнастических достоинствах, она — не артистка. Во-вторых, она — Кшесинская — это тоже кое-что… Настоятельной необходимости ставить „Лебединое озеро“ не вижу. Уж нет ли здесь желания опять иметь близость и дела с так называемыми сферами, т. е. с великими князьями и т. д. и т. д.? Всё это печально и отбивает у меня, по крайней мере, охоту иметь какое-либо касательство к балету, к которому имею некоторую привязанность. В Лондоне думал, что эта затея не состоится, но раз сама Кшесинская об этом заявляет — следовательно, это так». Расстроило это известие и директора Императорских театров В. А. Теляковского. 24 октября 1911 года он делает запись в дневнике: «Час от часу не легче. Кшесинская снюхалась теперь с Дягилевым».

Причина такого «потепления» в отношениях еще недавно непримиримых сторон крылась в том, что Дягилев предоставил Матильде Феликсовне возможность выступить в Русских сезонах, но при одном условии: она должна купить у дирекции Императорских театров декорации и костюмы к «Лебединому

озеру». И это требование импресарио было незамедлительно выполнено.

Итак, сделка состоялась, и уже в конце 1911 года Кшесинская танцевала в дягилевских спектаклях в Лондоне. Вскоре в № 257 газеты «Утро России» за 8 ноября появилось сообщение: «Перед ними (лондонцами. — Н. Ч.-М.) предстала просто талантливая балерина с огромным опытом, блестящей техникой и тонкой, полной женственной нежности грацией». А после возвращения в Санкт-Петербург она дала интервью корреспонденту «Обозрения театров» (напечатано в № 1590 за 30 ноября), в котором рассказала: «Сейчас русский балет вызывает живой интерес за границей. В этом нас убеждают и успех русских артистов, и множество приглашений, которые получаются со всех концов Америки и Европы». И сама Матильда Феликсовна этот шанс не упустила. С труппой Русского балета она выступала в 1911–1912 годах.

Дягилев же хотел, чтобы Кшесинская оказала ему еще одну услугу. Для него было чрезвычайно важно показывать постановки своей группы не только за рубежом, но и на родине, прежде всего в Санкт-Петербурге. Для воплощения в жизнь этой давней мечты ему и нужна была помощь прославленной балерины. 19 октября (1 ноября) 1911 года он телеграфирует ей из Лондона: «Прошу узнать, может ли Теляковский сдать Михайловский театр на три вечера в неделю в течение пяти недель после 15 декабря старого стиля по цене от 800 до 1000 рублей за вечер. Буду Вам бесконечно признателен, если получите благоприятный результат. Дягилев».

Но в России, как это часто бывает, не нашлось места для одного из талантливейших ее сыновей. Невольно вспоминается афоризм с горчинкой: «Нет пророка в своем отечестве». Директор Императорских театров просьбу великого импресарио отклонил.

Однако это не останавливает Сергея Павловича! С помощью друзей он снял новый Народный дом, чтобы показать свои постановки петербуржцам. И всё же — по воле рока или из-за интриг недоброжелателей — намеченные гастроли Les Ballets Russes de Diaghilev в России не состоялись. О причинах постигшей Дягилева неудачи рассказывает режиссер С. Л. Григорьев, встретивший Сергея Павловича уже в Париже в начале декабря 1911 года: «Я был потрясен его расстроенным видом. Он протянул мне телеграмму, не говоря ни слова. Она гласила: Народный дом сгорел дотла сегодня утром. Мне нечего было сказать. Я просто молча смотрел на него. „Что ж, — вздохнул он, — как видно, не судьба мне показать мои балеты в России в настоящее время. И это очень жаль — я чувствую, что после этого я уже никогда не

смогу их там показать“».

Невзирая на дурные предчувствия, Сергей Павлович вновь и вновь пытается переломить судьбу — ищет возможности представить Русский балет на родине. Летом 1912 года в «Петербургской газете» появляется сообщение, что Дягилев «поглощен мыслью привезти свою труппу в Петербург и показать петербуржцам целый ряд своих балетов». Автор статьи «Эскизы и кроки» И. С. Розенберг пишет: «Спектакли эти, как известно, должны были состояться еще в прошлом сезоне, в Народном доме, но пожар помешал им осуществиться. Весь вопрос теперь в помещении. Найти его гораздо труднее, чем кажется. Единственным подходящим помещением мог бы стать Михайловский театр, который до половины сентября свободен. Но сомнительно, чтобы дирекция Императорских театров согласилась отдать этот театр в распоряжение г. Дягилева. В. А. Теляковский вообще недолюбливает Дягилева и в особенности после прошлогодней полемики из-за балета».

Обозреватель газеты как в воду глядел: Сергею Павловичу так и не удалось показать восторженно принятые европейскими зрителями балеты в Санкт-Петербурге или Москве. Сам же он даже после начала Первой мировой войны не переставал мечтать о гастролях на родине. В письме другу юности В. Нувелю от 11 декабря 1914 года он обещает: «После войны приеду играть в Россию непременно!» Но этому заветному желанию так и не суждено было сбыться.

И все-таки Дягилев не опускал руки, не позволял себе расслабиться. Не получилось обеспечить труппу работой до возвращения в Монте-Карло? Очень обидно. Но Сергей Павлович находит выход и из этой ситуации. Благодаря своей европейской известности и предприимчивости он договаривается о выступлениях в ближайшем будущем труппы Русского балета в Берлине, Вене и Будапеште. А пока, в конце декабря, его артисты танцуют в Париже, в том числе принимают участие в гала-концерте в честь французской авиации. И везде им сопутствует огромный успех.

Так закончился для Les Ballets Russes de Diaghilev 1911 год. Он стал для труппы воистину триумфальным и был омрачен лишь неприятностью, связанной с пожаром в Санкт-Петербурге. А 6-й Русский сезон продолжался…

Глава тринадцатая ЖРЕБИЙ БРОШЕН

Наступление 1912 года труппа Русского балета встретила в Париже. Богато украшенная «столица мира» волновала воображение особым шармом, присущим только ей. Но в настроениях людей царила тревога, которую не мог рассеять даже любимый всеми новогодний праздник. Во Франции назревали большие политические перемены: спустя несколько дней ушел в отставку премьер-министр Жозеф Келло. 14 января формирование правительства было поручено Раймону Пуанкаре (в следующем году этот политический деятель, став президентом Франции, будет вести активную подготовку к Первой мировой войне, недаром за ним закрепится прозвище «Пуанкаре-война»).

Исподволь назревали большие перемены и в труппе Дягилева. Именно в это время по воле Маэстро Русский балет, который до сих пор показывал миру достижения национального искусства, вступает на путь поисков новых форм в творчестве. До 1912 года Русские сезоны демонстрировали западным зрителям лучшие достижения Императорских театров, а также художественные искания «Мира искусства». Таким образом, Дягилевым и его сподвижниками был блистательно подведен итог прошлому, причем, зачастую, совсем недавнему.

Но в непрерывном течении жизни, как известно, за прошлым следует настоящее, а за ним — будущее. И великий импресарио первым почувствовал, что, как пишет С. Лифарь, «новое прекрасное искусство, связанное с громадной общей культурой, едва успев расцвести, закончило свой цикл развития и уступает место новейшему искусству, новейшей культуре и новейшему восприятию жизни, — военные и послевоенные годы с их резким падением культуры и упрощением жизни окончательно смели это недавно еще столь новое и столь прекрасное и богатое искусство. Новым людям не нужны стали блестящие, многокрасочные океаны звуков, красок и движений, преизбыточность и блеск оркестра, блестящие фуэте и ослепляющая радуга красок, сложность и феерия…». Будущее, пока еще туманное и зыбкое, неотвратимо наступало.

Дягилев, неутомимый созидатель прекрасного искусства начала XX столетия, вошедшего в историю русской культуры под названием Серебряного века, не стал скорбеть о прошлом и пытаться его реанимировать. Напротив, всеми своими помыслами и деяниями он устремился к *новой красоте* и стал строить *новую культуру*. Рамки национального искусства, каким бы прекрасным и животворящим оно ни было, становятся теперь для него

тесными. Поэтому Сергей Павлович обращается к мастерам западного, прежде всего европейского искусства, стараясь взять от них лучшее. Правда, будучи человеком большой культуры, впитавшей в себя вековой опыт, импресарио не сжигает мосты, перекинутые в прошлое, а именно на его фундаменте строит настоящее, устремленное в будущее. Так начинается второй период существования Русского балета. Жребий брошен.

Из Парижа труппа отправилась в Берлин, где завоевала сердца зрителей еще в прошлом году. Репертуар включал, наряду с уже знакомыми берлинцам «Клеопатрой», «Сильфидами» и «Карнавалом», несколько новых балетов. Особым успехом пользовались «Шехеразада», «Половецкие пляски» и «Призрак розы». Менее интересными показались местной публике постановки «Жизели», «Лебединого озера» и «Павильона Армиды». Но в целом, как вспоминает С. Л. Григорьев, «и пресса, и зрители были чрезвычайно доброжелательны».

Одновременно с гастролями здесь же, в Берлине, Михаил Фокин продолжал работу над новым балетом «Голубой бог», начатую незадолго до этого в Санкт-Петербурге. Он создавался на музыку одного из наиболее известных композиторов «прекрасной эпохи» Рейналдо Ана, а сценарий написал Жан Кокто. Когда Ан приехал в Россию, он очаровывал буквально всех, с кем встречался, своей чудесной манерой игры на фортепьяно и тем, как напевал собственную музыку. Основу хореографии, по замыслу Фокина, составили сиамские танцы, которые он увидел за несколько лет до этого в исполнении тайской труппы. Почти вся работа по созданию балета была завершена в Санкт-Петербурге, в Берлине же Михаил Михайлович репетировал с исполнителем главной роли В. Нижинским.

По пути в Вену труппа Дягилева сделала остановку в Дрездене, где показала три спектакля. Особого успеха они не имели, но сетовать на это никто не стал: провинциальная публика не имела представления о Русском балете. Казалось бы, Сергей Павлович, с его необыкновенным художественным чутьем, должен был предвидеть такой поворот событий. Зачем же ему понадобилась поездка в Дрезден? Дело в том, что импресарио был чрезвычайно заинтересован в упрочении знакомства с известным швейцарским композитором и педагогом Эмилем Жаком-Далькрозом, который руководил незадолго до этого созданной школой эуритмики в Хеллерау — небольшом дачном поселке в предместье саксонской столицы.

В те годы в хореографии большой популярностью пользовался особый танцевальный жанр, который пропагандировали так называемые *босоножки* во главе с

Айседорой Дункан — основоположницей пластической школы танца. Отрицая классическую школу балета, она стремилась к естественной выразительности движений, которую черпала из древнегреческой пластики. Жак-Далькроз же считал, что танцор всегда должен осознавать внутреннюю связь музыки и движения. Его главными принципами были: «Музыка звуков и музыка жестов должна быть воодушевлена одними чувствами», «Музыка должна одухотворять движение тела, чтобы оно воплотилось в „зримое звучание“». Только при их соблюдении, утверждал композитор, танец становится законченным и приобретает действенное эстетическое и социальное значение.

Профессор Женевской консерватории Жак-Далькроз учил студентов пользоваться дирижерским жестом, чтобы по-настоящему ощутить ритм музыки. Позднее Жак-Далькроз при выполнении ритмических рисунков предлагал студентам присоединять к движениям рук шаги, бег и прыжки. Так он заложил основу учения, названного впоследствии системой ритмической гимнастики, а еще позже — ритмикой. Вначале Жак-Далькроз, считавший, что он стоит на пороге нового вида искусства, с большим трудом внедрял свой метод. У него нашлось немало противников: врачи, хореографы, музыканты, художники… А многие из родителей его подопечных считали, что обнаженные руки и босые ноги их отпрысков выглядят не просто экстравагантно, а даже неприлично, не разделяли мнение профессора о том, что тело человека — вместилище мудрости, красоты и чистоты.

Но Жак-Далькроз не отчаивался. В течение многих лет он упорно добивался признания своих исканий. Жак-Далькроз использовал музыку, в которой, как он считал, все оттенки звукового движения во времени определены с безусловной точностью. Поистине судьбоносным стал для музыканта 1909 год: он встретился в Германии с Вольфом Дорном, по отзыву князя С. М. Волконского, «человеком новой формации, мечтавшим создавать передовые условия жизни». Именно Дорн помог ученому построить в Хеллерау здание для Института ритмики. В его учебном плане значились ритмика, шведская гимнастика, пластика, сольфеджио, импровизация на рояле, гармония и теория музыки, хоровое пение, лекции по анатомии и физиологии…

Наконец, годы борьбы за признание системы принесли свои плоды. Бесчисленные демонстрации метода в городах Швейцарии, Австрии, Германии, Голландии, Англии, Франции и других стран вызвали огромный интерес и, как следствие, имели триумфальный успех. Повсюду открывались школы, где обучение

шло по методу Жака-Далькроза, а его самого называли теперь великим изобретателем.

Система Жака-Далькроза давно интересовала Сергея Павловича, который всегда с интересом знакомился со всем новым, прогрессивным. Поэтому, приехав в Хеллерау, он каждый день ходил на занятия в Институт ритмики вместе с Нижинским. Маэстро твердо решил, что Ваца должен «впитать» новое учение и применять его в качестве балетмейстера. Для первого опыта своего подопечного он выбрал симфонический прелюд Клода Дебюсси, на который тот должен был поставить балет «Послеполуденный отдых фавна[59]».

Эту музыку Дебюсси создал под впечатлением от эклоги французского поэта Стефана Малларме. Литературный жанр, представляющий собой диалог персонажей античной буколической поэзии, привлек внимание Малларме, потому что в его воображении давно соседствовали образы нимф, дриад, козлоногих сатиров, звучали звуки флейты Пана, и порой поэту казалось, что он вдыхает аромат нагретого жарким солнцем клочка земли на берегу Эгейского моря… Эту истому, испуганные возгласы купающихся дриад, к которым подкрадывается косматый покровитель пастухов, что-то наигрывающий на цевнице, Дебюсси передал звуками, ставшими своеобразным манифестом музыкального импрессионизма.

Идея постановки балета возникла у Дягилева в значительной степени под влиянием концепции Жака-Далькроза. Летом 1911 года во время отдыха в Венеции Маэстро сумел вдохновить Нижинского на создание балета с новой пластикой. Как вспоминает Мизия Серт, они вместе «проводили много часов в музеях в поисках источника вдохновения. Оба были захвачены этим новым „Фавном“, который стал дебютом Нижинского-хореографа».

Но всё же настоящим создателем этого балета был именно Дягилев. Он не только многократно показывал Вацлаву, как должен двигаться Фавн. Как пишет С. Лифарь, «вся композиция балета — начиная от появления нимф, воспроизведения поз танцовщиц в античных вазах — и до последнего жеста — с остановкой на музыкальном crescendo[60] — принадлежит Сергею Павловичу. В античных изображениях — в музеях и в увражах (альбомах. — Н. Ч.-М.), посвященных античной скульптуре и живописи, — Дягилев старался угадать динамику античных поз, динамическую пластику и предоставлял Нижинскому реализовать эту найденную им пластику».

Вернувшись в Монте-Карло, Сергей Павлович немедленно

приступил к реализации своего замысла вместе с Нижинским, Бакстом и четырьмя танцовщицами — втайне от остальной части труппы. Создание декораций и костюмов доверил Баксту. Но Дягилеву было важно также знать мнение Левушки о «новой пластике», которую необходимо воплотить Нижинскому, поэтому он попросил друга юности присутствовать на репетициях. Но Вацлав — блистательный, гениальный танцовщик — испытывал настоящие муки, когда ему приходилось строго, такт за тактом, самостоятельно выстраивать хореографический рисунок. Он то и дело останавливался и спрашивал Дягилева: «Это годится?.. А сейчас что будем делать?»

Такой метод работы был сущим наказанием для ни в чем не повинных танцовщиц. Но не будешь же высказывать протест любимцу самого Маэстро — можно потерять место в труппе… После долгих усилий танцы для других участников спектакля были Нижинским кое-как поставлены. Когда же очередь доходила до его собственной роли, он то и дело выказывал творческое бессилие, словно боролся с собственной природой, так щедро его одарившей, и придумывал движения, которые портили общую картину.

Дело осложнялось еще и тем, что из-за особой заинтересованности Дягилева в Нижинском его отношения с Фокиным становились всё более напряженными. Но прежде чем объявить труппе о появлении нового хореографа, Сергей Павлович хотел убедиться в том, что дело с постановкой балета продвигается успешно. Однако пока такой уверенности не было.

Дальнейший путь Русского балета пролегал через Вену. А она в то время по праву считалась одной из главных европейских столиц. Венская опера, оркестр и балет пользовались заслуженной славой, и Дягилев решил составить программу с особенной тщательностью. Но его волнения в выборе репертуара оказались напрасными. Прекрасный город, как и прочие столицы, был покорен талантом Карсавиной, Нижинского и других исполнителей.

Именно здесь, увидев представленные балеты, к Дягилеву обратился южноамериканский импресарио Чиакчи с предложением заключить контракт на 1913 год. Долгие переговоры с ним вынудили Сергея Павловича задержаться в Вене, тем временем труппа выехала в Будапешт.

Все организационные вопросы — а их оказалось немало — легли на плечи С. Л. Григорьева. Первым делом машинист сцены, отвечавший за декорации, заявил режиссеру, что сцена слишком мала, поэтому «невозможно развернуться на таком малом

пространстве и спектакли идти не смогут». Но билеты были уже проданы! Да и дирекция не желала ничего слышать об отмене гастролей. Что оставалось делать? Сергей Леонидович, тщательно обследовав сценическое пространство, пришел к выводу, что «с некоторыми хитростями декорации все-таки можно поставить». Целый день он трудился с местным режиссером над декорациями, стараясь приспособить их к пространству сцены. К вечеру всё было готово, и спектакль прошел с большим успехом. На следующий день приехал Дягилев и сообщил, что согласился на гастроли труппы в Южной Америке в будущем году. Пока же, закончив выступления в Будапеште, артисты выехали в Монте-Карло. До открытия 7-го Русского сезона оставался всего месяц, который ушел на подготовку новой программы.

Фокин заканчивал работу над балетом «Голубой бог». Оставалось провести несколько репетиций с Карсавиной, которая должна была в апреле приехать из Санкт-Петербурга. Кроме этого, Дягилев решил включить в репертуар балет «Тамар». Музыка к нему уже была написана, причем известным композитором Милием Алексеевичем Балакиревым. Одно это уже давало надежду на успех. К тому же Сергею Павловичу, хотя и обратившему взор в сторону западных деятелей искусства, всё же хотелось иметь еще один балет на «русскую» тему. Правда, он уже несколько устал от фокинских «страстей» в массовых сценах, но ведь они так нравятся зрителям! И Левушка Бакст наверняка постарается — ему ведь теперь придется трудиться и за себя, и за Шуру Бенуа. Сергей Павлович с горечью усмехнулся: да, с Шурой нехорошо вышло, он теперь о совместной работе даже слышать не хочет… И все-таки, пытался убедить себя импресарио, всё получится, они в очередной раз завоюют Париж…

Пятого мая труппа покинула Монте-Карло. Чувствовалось приближение лета, погода выдалась теплая и солнечная. Генерал Безобразов пришел на вокзал пожелать артистам счастливого пути и удачных гастролей. Поезд уже отошел, а он всё стоял на перроне в легком белом костюме, с тростью в руке, и махал на прощание рукой. Никто и предположить тогда не мог, что вскоре Николая Михайловича не станет. Старейшина петербургских балетоманов уйдет из жизни первым из членов дягилевского комитета, и эта смерть образует в нем ощутимую брешь.

Дягилев, готовясь к 7-му Русскому сезону в Париже, рассчитывал дать в театре «Шатле» 16 спектаклей. Открытие было запланировано на 13 мая, и многие, зная приверженность Сергея Павловича суевериям, думали, что он перенесет открытие на другую дату. Но на этот раз, казалось, он был далек от

предрассудков и ничего в расписании менять не стал. В первый же вечер состоялась премьера балета «Голубой бог», а вслед за ним показали «Жар-птицу», «Половецкие пляски» и «Призрак розы».

Но на этот раз радужным ожиданиям Маэстро не суждено было сбыться. Первая же премьера прошла буквально на грани провала. Публика не приняла «индийскую фантазию», ее упрекали в скупости выразительных средств и однообразии хореографического содержания. Ненамного лучше обстояло дело и с балетом «Тамар» — публика и критики приняли его весьма прохладно. Видимо, одна из причин неудачи заключалась в том, что «хореографически балет состоял из серии вариаций на одну тему, как будто представляя собой единый длительный танец».

А ведь партитура М. Балакирева была написана под воздействием чудесного стихотворения Лермонтова и оба произведения пронизаны драматизмом. Согласно старинной легенде, воплощенной великим поэтом в стихах, коварная грузинская царица Тамара завлекала в свой горный замок путников, соблазняла их, а потом убивала и сбрасывала бездыханные тела в бурный Терек. И хотя, по свидетельству Григорьева, тема была воплощена как постановщиком, так и Т. Карсавиной и А. Больмом мастерски, а массовые сцены, в частности знаменитая «Лезгинка», оказались динамичными, спектакль не достиг художественного уровня «Шехеразады» и «Половецких плясок». Работа Л. Бакста также не поднялась до привычной высоты — возможно, «из-за излишней связанности национальным костюмом и местным колоритом».

Видимо, еще одна причина неудачи состояла в том, что Михаил Фокин, чувствуя усиливающееся охлаждение к нему Дягилева, пребывал в тягостном состоянии духа, неизбежно сковывавшем его воображение. После двух, как ему казалось, провальных премьер он с каждым днем становился всё более раздражительным. Фокин видел, что Дягилев стал равнодушен к нему и его работе, более того, ищет ему замену в лице Нижинского. Но ведь это именно он открыл новую эру в балете! И его творческие возможности, без всякого сомнения, отнюдь не исчерпаны. А Нижинский — лишь послушный ученик Маэстро, он не сможет стать настоящим хореографом…

Но Сергей Павлович был уверен, что со временем сможет сделать Вацу хореографом на свой вкус и в дальнейшем они вместе поднимутся к новым творческим высотам. Вот пройдет премьера «Фавна», и тогда… Но вдруг, после многомесячных мучений по созданию балета, когда на афише вот-вот должно было появиться имя Нижинского-хореографа, возникло

совершенно непредвиденное препятствие: выяснилось, что на постановку «Послеполуденного отдыха фавна» необходимо получить разрешение наследников Малларме. Дочери поэта уже не было в живых, но ее супруг, доктор Боннио, наложил запрет на спектакль. Этот буржуа счел непристойной сцену в финале, когда Нижинский ложится на вуаль Нимфы и сладострастно прижимает ее к губам.

Недавнее воодушевление Дягилева сменилось бешенством. Как посмел какой-то Боннио, ничего не смыслящий в искусстве, нарушить его планы? Маэстро решает устроить «суд чести» и приглашает на репетицию многих из тех, кто создает в Париже общественное мнение. Всех присутствовавших на представлении, длившемся всего восемь минут, поразила, вспоминает С. Л. Григорьев, «финальная поза, когда Фавн остается с вуалью Нимфы. Дягилеву сказали, что она неприлична, и предупредили, что будет скандал». Однако Сергей Павлович решил ничего не менять, и на генеральной репетиции, которая всегда была в жизни Русского балета большим событием, Нижинский повторил пресловутую позу. Мнения зрителей разделились, однако знаменитый скульптор Огюст Роден, который находился тогда на вершине славы, заявил, что говорить о непристойности этого спектакля — абсурдно. Его защита возымела действие, и спектакль, наконец, представили публике.

Премьера балета «Послеполуденный отдых фавна» состоялась 29 мая. Публика с самого начала была наэлектризована. Спектакль вызвал большой интерес, а в конце его «половина зала разразилась бешеными аплодисментами, а другая — столь же яростными протестами». Дягилев был растерян, что случалось с ним крайне редко. Да, его предупреждали о возможном скандале, но он не мог предположить, что публика встретит спектакль столь враждебно. Он вышел на сцену возбужденный, раскрасневшийся от волнения, но прежде чем попытался что-то сказать, услышал доносившиеся из зала крики: «Бис!», «Бис!» Маэстро тут же ухватился на эту «спасительную нить» и приказал повторить балет. Мнения публики, конечно, опять разделились, но волнение в зале заметно стихло.

Однако испытания на этом не закончились. Вышедшие на следующий день газеты подняли вокруг спектакля настоящую бурю. Причем страсти кипели не из-за смелости новой танцевальной пластики и техники танцевального искусства, а вокруг последнего жеста Нижинского с шарфом, оскорбившего моральные чувства многих зрителей и критиков. Настоящая война против Дягилева и его антрепризы началась со статьи «Ложный шаг», опубликованной в газете «Фигаро» ее директором

Гастоном Кальметтом. Он, в частности, писал:

«Наши читатели не найдут на обычном месте театральной страницы отчета моего блестящего сотрудника Роберта Брюсселя о первом представлении „Послеполуденного отдыха фавна“, хореографической картины Нижинского, поставленной и исполненной этим удивительным артистом.

Этот отчет — я его уничтожил…

Те, кто говорят нам об искусстве и поэзии по поводу этого спектакля, издеваются над нами. Это не изящная эклога и не глубокое произведение. Мы имели неподходящего Фавна с отвратительными движениями эротической животности и с жестами тяжкого бесстыдства. Вот и всё. И справедливые свистки встретили слишком выразительную пантомиму этого тела плохо сложенного животного, отвратительного в анфас и еще более отвратительного в профиль.

Истинная публика никогда не примет этих животных реальностей…»

С обвинениями в «неприличии» на «Фавна» обрушились и многие другие критики. Пьер Лало писал в «Темп», что «постановка Фавна — это грубая ошибка, это абсолютное несоответствие между рабским археологизмом и чеканной неподвижностью хореографии и гибкой текучестью прелюдии Дебюсси и поэмы Малларме, чуждых стилизации, свободно лирических и отдаленных в своей интерпретации античности». Признавая всё же некоторые достоинства артистов Русского балета, Лало резюмировал: «Это подлинное варварство под ложной личиной утонченного искусства. На них лежит печать варварства».

Хотя журналисты некоторых изданий и находили добрые слова в адрес постановки в целом, война из-за «Послеполуденного отдыха фавна» разгоралась с каждым днем всё сильнее. Дело дошло даже до вмешательства русского посольства в Париже: его руководство увидело в этой полемике «подкоп под франко-русский союз». В орбиту нешуточного скандала оказалась вовлечена и местная префектура… В итоге показ спектакля едва не запретили и Нижинскому пришлось «несколько смягчить свой жест, вызвавший такое негодование у части зрителей».

Своеобразный итог этой полемике подвела статья Огюста Родена в газете «Матэн». Выдающийся скульптор писал: «… Нижинского отличают физическое совершенство и гармония пропорций. В „Послеполуденном отдыхе фавна“ никаких прыжков, никаких скачков. Только позами и движениями полусознательной бестиальности[61] он добивается чего-то сказочно чудесного. Идеальная гармония мимики и пластики. Он

обладает красотой античных фресок и статуй. Он — идеальная модель, о которой может только мечтать любой скульптор или живописец… Мне хочется, чтобы каждый художник, действительно влюбленный в свое искусство, увидел это совершенное воплощение античной эллинской красоты». Слово было сказано, и оно бальзамом пролилось на израненную душу Маэстро. Как вспоминает Мизия Серт, «Дягилев всюду возил с собой статью Родена. Она принесла ему огромную радость, одну из самых больших в жизни».

Когда Михаил Фокин узнал, что Нижинский ставит «Фавна», он понял: его время в Русском балете подошло к концу. Тогда же у них с Дягилевым состоялся тяжелый откровенный разговор, после которого Михаил Михайлович решил, как только закончится его контракт, покинуть труппу. Горечь лишь усилилась, когда он увидел, что Маэстро почти безразлично принял его решение.

Как можно понять такое равнодушие, граничащее с черствостью? Ведь Фокин за годы сотрудничества с труппой Дягилева поставил не менее четырнадцати балетов, многие из которых снискали европейскую славу. К тому же, как свидетельствует С. Л. Григорьев, «он был в расцвете сил и, если бы остался у Дягилева, наверняка создал бы еще немало прекрасных произведений. Но Дягилев „спешил жить“. Он жаждал новшеств в хореографии и, вместо того чтобы положиться на опыт Фокина, предпочел руководить Нижинским, которому опыта не хватало». По мнению Сергея Леонидовича, было еще одно объяснение общего свойства: Маэстро ценил соратников «лишь до тех пор, пока они могут предложить ему что-то новое. Как только они, на его взгляд, переставали выполнять эту функцию, он без сожаления расставался с ними. Так случилось и с Фокиным».

Остается добавить: с уходом гениального хореографа заканчивался славный период в истории Русского балета. Правда, Сергей Павлович тогда этого не знал.

Но пока контракт не закончился, Фокин продолжает работать, завершает постановку балета «Дафнис и Хлоя». Музыку к нему Морис Равель создал на древнегреческий сюжет о жизни пастухов на лоне природы. Любовь главных героев неотделима от покоя и благоденствия, царящих вокруг. Обращаясь к этой теме в начале XX века, композитор силой своего таланта воссоздает в музыке золотой век истории, призывая слушателей хоть на время забыть о дисгармонии в предвоенной Европе. Впоследствии в биографическом эскизе Равель писал: «„Дафнис и Хлоя“, хореографическая симфония в трех частях, была заказана мне

директором Русского балета… Когда я ее писал, в мои намерения входило сочинение обширной музыкальной фрески, и я менее заботился об архаизме, чем о верности Греции моих грез, родственной той Греции, которую воображали и рисовали французские художники конца XVIII века…»

Однако, несмотря на несомненные достоинства музыки М. Равеля, постановка балета вызвала немало осложнений. Недаром Дягилев некоторое время сомневался, ставить ли ему вообще «Дафниса и Хлою». Что же его смущало?

Прежде всего, Греция, какой она представлялась Морису Равелю, не имела ничего общего с «архаической островной Грецией» Льва Бакста, которому Дягилев поручил оформление спектакля. Серьезные разногласия возникли у композитора и с М. Фокиным, чья хореография совершенно не соответствовала его замыслам и всей музыкальной ткани балета. К тому же Михаил Михайлович постоянно требовал от Равеля изменений, на которые тот идти не хотел. Спор между создателями спектакля разгорался всё сильнее. В итоге они всё же пошли на взаимные уступки, но балет, посвященный Равелем Дягилеву, несколько охладил их взаимоотношения и даже отодвинул на некоторое время сотрудничество замечательного французского композитора с русской труппой.

И всё же найденный компромисс не привел к ожидаемому успеху. Несмотря на несомненный талант всех создателей этого балета, в нем не была главного — гармонии между музыкой, танцами и декорациями. И это почувствовали зрители, которые пришли 8 июня на премьеру «Дафниса и Хлои» в театр «Шатле». Они аплодировали, но как-то вяло. Возможно, отчасти это связано с тем, что всё внимание балетоманов сосредоточилось на «Послеполуденном отдыхе фавна», а также со временем показа нового балета — не в разгар сезона, а «под занавес». Следствием же этой неудачи стало чувство горечи, возникшее в душе у многих участников труппы. Ведь они привыкли производить фурор, были избалованы вниманием публики, поэтому ее охлаждение артисты переживали нелегко.

Тяжело в эти дни было и Сергею Павловичу. Постигшие труппу неудачи его, конечно, расстраивали, задевали самолюбие, но сейчас перед ним стояла куда более важная проблема. Он не раз спрашивал себя: что лучше — расстаться с Фокиным или оставить его в труппе? В первом случае он рисковал: лишался опытного, талантливого хореографа, которого — бог весть — сможет ли заменить Ваца? Если же оставить всё как есть, то придется Нижинскому отказаться от надежды стать

балетмейстером.

Трудно сказать, что заставляет порой людей принять то или иное решение: доводы рассудка, логика или эмоции. Дягилев решает расстаться с Фокиным. Видимо, он был твердо уверен в том, что гениальный танцовщик Нижинский сумеет с его помощью стать настоящим хореографом. Держать же в труппе обоих не было возможности.

Как и годом раньше, после выступлений в Париже труппа Дягилева отправилась в Лондон. 7-й Русский сезон, так бурно начавшийся на берегах Сены, по другую сторону Ла-Манша прошел в Ковент-Гардене очень успешно, без инцидентов. Отныне успех дягилевского балета был закреплен в Британии на годы вперед.

С самого начала Сергей Павлович решил не показывать в Лондоне «Послеполуденный отдых фавна». В программу он включил лишь балеты русских композиторов: «Жар-птицу», «Тамар» и «Нарцисс», — ведь еще в прошлом году русская музыка завоевала в британской столице особую популярность.

Конечно, у артистов Русского балета были шансы добиться успехов благодаря собственным заслугам. Но англичане — народ особый. Тамара Карсавина, которой суждено было многие годы до конца жизни прожить в Британии, писала о своей новой родине: «Удочерившая меня страна, ты великодушна и бесконечно терпима к иностранцам, но в глубине души всегда немного удивляешься, когда видишь, что иноплеменник пользуется ножом и вилкой точно также, как ты. Ты с готовностью прощаешь необъяснимые странности чужеземцев, даже их опоздания к обеду, но ты никогда не примешь чужеземца всерьез до тех пор, пока какой-нибудь заслуживающий доверия поручитель не представит его тебе. Если же представление сделано должным образом, вы не найдете более верной в своих привязанностях страны. Так же обстоит дело и с иностранным искусством».

В этом смысле Маэстро и его труппе несказанно повезло: второй год подряд им оказывала существенную помощь «добрая фея» — леди Рипон. Эта деятельная покровительница русского искусства как никто другой понимала, что для завоевания настоящего успеха в Лондоне русским артистам необходим прочный фундамент, а его могут создать «только общественное мнение и любовь публики». Поэтому она не только помогла организовать гастроли на прославленной сцене Ковент-Гардена, но и специально для русских артистов переделала бальный зал своего дворца «в прекрасный маленький театр», в котором Нижинский и Карсавина танцевали для королевы Александры.

Казалось, от внимания аристократки не ускользает ни одна мелочь. В день именин королевы леди Рипон послала русской балерине приготовленный для нее сюрприз, сопроводив его запиской: «Мой дорогой маленький друг, может, Вы приколете на плечо этот букетик роз, когда будете вечером танцевать в „Призраке розы“, мне кажется, это понравится Вашим зрителям…»

И лондонским зрителям очень нравилось каждое выступление артистов Русского балета. Но самый большой интерес у них вызвала «Жар-птица», которая произвела как на публику, так и на критиков столь же глубокое впечатление, как двумя годами ранее в Париже. Особое признание выпало на долю Карсавиной, чье исполнение роли Жар-птицы было единодушно признано самой большой удачей балерины. Отныне и на многие годы этот спектакль стал любимым в Лондоне. Очень тепло здесь приняли и балет «Тамар», чему в немалой степени способствовал дирижер Томас Бичем, с восторгом относившийся к творчеству М. Балакирева. «В итоге, — как вспоминает С. Л. Григорьев, — даже „Нарцисс“ прошел с б***о***льшим успехом, чем в Париже».

…Сезон подходил к концу, и все мечтали об отпуске. Но неожиданно Маэстро объявил, что в августе труппе предстоит дать несколько спектаклей в небольшом городке Довиле, расположенном в Нормандии, на берегу Ла-Манша. Здесь незадолго до этого начал функционировать фешенебельный курорт с казино и театром. Но у каждого члена труппы были свои планы, поэтому эта новость никого особенно не обрадовала, «за исключением любителей морского купания». Правда, все понимали: спорить с Дягилевым бессмысленно. Раз он решил дать в Довиле пять представлений — они будут даны. Сцена местного театра слишком мала для крупных постановок? Не беда! Труппа ограничится такими балетами, как «Сильфиды», «Карнавал» и «Половецкие пляски», ведь они требуют минимум декораций.

Сергей Павлович рассчитал верно, и гастроли в Довиле оказались очень удачными, прежде всего потому, что выступления артистов понравились старому знакомому — Габриелю Астрюку, только что назначенному директором нового «Театра Елисейских Полей», открытие которого было запланировано на весну следующего года. Астрюк решил ангажировать труппу Русского балета. Зная, что с ним конкурирует дирекция самой Гранд-опера, он согласился на такую сумму гонорара, что Дягилев даже заподозрил неладное. Сергею Павловичу казалось, что Астрюк может остаться внакладе,

и всё же он подписал договор. Приятно иметь гарантированные контракты за несколько месяцев до начала выступлений!

Удача не позволила забыть о проблемах, первейшая из которых — составление репертуара для парижского сезона. Где-то в глубине души импресарио понимал, что без Фокина ему придется несладко, ведь нельзя же целиком положиться на Вацу. А для выступлений в «Театре Елисейских Полей» обязательно требовалось что-то новое. Дягилев заказывал Стравинскому музыку для нового балета — «Весны священной» и постоянно задавал себе вопрос, справится ли с постановкой Нижинский. Уверенности в этом, конечно, нет.

У Сергея Павловича и раньше возникала мысль вернуться к смешанной балетно-оперной программе, пригласить для выступлений Федора Шаляпина. Маэстро поделился этой идеей с Астрюком, и тот сразу же высказался за включение в репертуар «Бориса Годунова» и «Ивана Грозного». Сам же Дягилев решил добавить еще одну оперу с участием Шаляпина — «Хованщину» М. П. Мусоргского.

Что же касается балетов, то одной «Весны священной», конечно, было мало. Дягилев задумал еще две постановки: «Игры» Клода Дебюсси с хореографией Нижинского и «Трагедию Саломеи» Флорана Шмитта, причем осуществление второй он собирался предложить последователю М. Фокина Борису Романову. Как вспоминает С. Л. Григорьев, предполагалось, «что интерес парижан к сезону будет концентрироваться вокруг музыки Стравинского, хореографии Нижинского и выступлений Шаляпина».

Но это — планы на будущее. Пока же участники труппы отдыхают, а сам Сергей Павлович традиционно проводит отпуск в Венеции.

В начале осени артисты Русского балета собираются в Кёльне — вскоре должны начаться гастроли в Германии.

Для выступлений в Берлине арендовали здание Кролль-оперы, администрация которой сразу же поставила русских артистов в известность, что на премьере будет присутствовать император Вильгельм. Дягилев, узнав об этом, смутился: некоторые декорации не успели доставить в Берлин, в том числе задник для «Клеопатры», а кайзер больше всего хотел увидеть именно этот балет. К счастью, остальное оформление было в наличии и оставалось лишь слегка изменить свет, «что позволило использовать за колоннадой простую черную ткань».

Наступил вечер премьеры. Театр заполнили свита и берлинский бомонд. Наконец, появился и сам Вильгельм с

императрицей. Ему очень понравилась программа и особенно балет «Клеопатра». Отдавая должное воскрешению Л. Бакстом Египта, кайзер сказал, что увиденное им — «настоящее откровение для этнологов» и он заставит немецких ученых учиться в Русском балете. Поздравив Маэстро с успехом, Вильгельм выразил желание пройти за кулисы, чтобы увидеть, как рождается «чудо искусства». Пробираться пришлось по узким и неудобным проходам. Но ведь не откажешь в такой просьбе венценосцу, пусть и чужой страны! Словом, бедный Сергей Павлович измучился, прокладывая путь и «не смея поворачиваться спиной к любознательному императору, засыпавшему его рядом вопросов».

В Берлине, где Русский балет имел настоящий триумф, у труппы появился новый друг — граф Гарри фон Кесслер. Вместе с поэтом Гуго фон Гофмансталем он предложил создать для В. Нижинского сценарий на библейскую тему: о прекрасном целомудренном юноше Иосифе и отвергнутой им жене его хозяина Потифара. Сергею Павловичу эта идея понравилась, и он решил обратиться к Рихарду Штраусу с просьбой написать музыку для нового балета.

Из столицы Германии труппа выехала в Будапешт, где импресарио собирался дать несколько спектаклей в Государственном театре. Здесь русских артистов вновь ожидал громадный успех, а Дягилева — встреча с южноамериканским импресарио Чиакчи, который еще год назад предложил ему организовать гастроли. Теперь он вновь поднял эту тему, причем очень настойчиво. И директор Русского балета, наконец, принял окончательное решение: осенью следующего, 1913 года труппа во главе с бароном Дмитрием Гинцбургом отправится в Южную Америку. Узнав об этом, режиссер Григорьев удивленно спросил:

— Но почему не с Вами, Сергей Павлович?

Последовал уклончивый ответ:

— Вы же знаете, я не люблю моря, и, кроме того, Южная Америка меня не интересует.

Но так ли было на самом деле? Успех Русского балета в Европе казался уже чем-то само собой разумеющимся, и Дягилеву явно хотелось большего — такова уж была его натура. Даже прохладный прием в Вене, где среди музыкантов Императорского балета нашлось немало завистников, его не очень расстроил. Теперь, когда забрезжил американский «поход», всё это казалось не столь важным. А значит — вперед, к новым высотам!

Глава четырнадцатая «В ТОЧНОСТИ ТО, ЧЕГО Я ХОТЕЛ»

Наступил 1913 год — очень важный в жизни Русского балета и самого Дягилева. Труппа встретила его в Вене, где были намечены двухнедельные гастроли. Неожиданным, пожалуй, даже для самого Дягилева успехом здесь пользовался балет «Тамар». С восторгом приняла публика и выступление В. Нижинского в классическом па-де-де на музыку П. И. Чайковского. Но всё перечеркнул неприятный инцидент, связанный с постановкой «Петрушки». В дело вмешались политика и зависть местных музыкантов.

Отношения между Российской империей и Австро-Венгрией в то время были обострены, и к русским здесь относились с предубеждением. А интендант придворной оперы, по происхождению пруссак, осмелился пригласить труппу Русского балета в Вену! Это привело в бешенство многих местных музыкантов, и они встретили «гастролеров» с неприкрытой враждебностью. Стравинский, вспоминая об этом, писал: «Ни в одной стране я не видел ничего подобного. Я допускаю, что в это время некоторые части моей музыки не могли быть сразу схвачены таким консервативным оркестром как венский; но я не ожидал совершенно того, чтобы его неприязненность доходила до того, чтобы открыто саботировать репетиции и громко отпускать грубые выражения, вроде следующего: „грязная музыка“. К тому же эту враждебность разделяла и вся администрация». Вскоре о конфликте знал «весь город». И всё же «Петрушку», несмотря на явный саботаж австрийских оркестрантов, показали дважды.

Дягилев, всегда ревностно относившийся к малейшим неудачам, на этот раз старался не замечать оппозицию венских музыкантов. Все его чаяния были направлены на постановку нового балета — «Весны священной». Он должен был стать «гвоздем программы» 8-го Русского сезона. И каждую свободную минуту импресарио заставлял сотрудников репетировать. Это его пристрастие объяснялось увлечением… творчеством Гогена, красочным примитивизмом знаменитого художника. С тех пор как тот вернулся в Европу с острова Таити, Сергей Павлович не пропускал ни одной его выставки. Маэстро хотел создать такой же «примитивный» балет, но только славянский, выросший на родной почве. Так у него возникла идея, которой суждено было претвориться в один из величайших балетов XX века.

А гастроли в Вене все-таки принесли пользу — именно здесь

Сергей Павлович встретился с Рихардом Штраусом. Великий композитор, согласившись сотрудничать с труппой Дягилева, начал сочинять музыку к балету «Легенда об Иосифе».

Новую музыку И. Стравинского Маэстро принял не сразу. Когда композитор в Венеции впервые сыграл Сергею Павловичу начало «Весны священной» — сцену «Весеннее гадание», тот, зачастую сокращавший партитуры, недоуменно спросил:

— Да сколько же времени это будет продолжаться?

Ответ композитора исключал возможность малейшего компромисса:

— Столько, сколько потребуется.

Стравинский, развивая свой творческий метод, сложившийся при создании «Жар-птицы» и «Петрушки», в новом балете попытался соединить зрительный, пластический образ с соответствующей музыкой. На этот раз он стремился выразить в звуках некий древний «праславянский» ритуал. Но ведь не осталось не только описаний — даже материальных следов этого действа! Каким же образом возникла музыка? Сам композитор утверждал, что его помощником оказался лишь его собственный слух. Неизвестно откуда доносились звуки, и он их записывал: «Я — тот сосуд, сквозь который прошла „Весна священная“».

Соавтором Стравинского становится замечательный художник Николай Рерих — непревзойденный мастер воспроизводить «природно-дикую» обстановку. Композитор вспоминал о начале работы над партитурой: «Несмотря на то, что сюжет „Весны священной“ представлялся мне лишенным всякой интриги, надо было, однако, выработать некий план. Для этого мне необходимо было повидаться с Рерихом… Я поехал к нему… и мы с ним окончательно договорились о сценическом воплощении „Весны“ и о последовательности различных эпизодов».

После достижения взаимопонимания с художником композитора волновал еще один вопрос: как будут двигаться артисты под его музыку? «Сочиняя „Весну священную“, — писал он, — я представлял себе сценическую сторону произведения как ряд совсем простых ритмических движений, исполняемых большими группами танцоров, движений, непосредственно воздействующих на зрителя без излишних форм и надуманных усложнений. Только финальная „Священная пляска“ предназначалась солистке. Музыка этого фрагмента, ясная и четкая, требовала соответствующего танца, простого и легко схватываемого».

Музыка оказалась трудной для восприятия — и новаторской. Недаром Поль Коллар, автор многих книг по истории музыки XX

века, в том числе и монографии «Strawinsky», впоследствии напишет: «Со времени „Весны священной“ Стравинский освобождает ноту от понятия лада и тональности». Сам же композитор, показывая свое произведение Дягилеву, надеялся на его понимание и сочувствие. Ведь Сергей Павлович обладал — в этом Стравинский ничуть не сомневался! — не столько способностью музыкальной оценки, сколько истинным чутьем возможного успеха произведения искусства. Поэтому нет ничего удивительного в том, что, несмотря на первоначальное удивление и несколько ироничное отношение Маэстро к длинному ряду повторяющихся аккордов, он очень быстро осознал: дело вовсе не в неспособности Стравинского сочинять разнообразную музыку. Здесь всё тоньше и глубже… Он сразу же оценил новый музыкальный язык — как эстет, а возможность коммерческого успеха — как импресарио. А «воспламенившись» новым музыкальным шедевром, Дягилев «зажег» им и Нижинского.

Когда же началась непосредственная работа над новым балетом, выяснилось, что Стравинский в силу ряда причин не может долго оставаться с труппой и давать артистам необходимые пояснения. А ведь музыка его оказалась совершенно «нетанцевальной»! (Кстати, не сочеталась с танцем и прекрасная музыка Клода Дебюсси к другому балету нового сезона — «Игры».) Но даже это не останавливало Дягилева, не казалось ему препятствием. Как объясняет С. Лифарь, для задач новой хореографии, «которая характеризуется статуарностью, позами, жестами, эскизами движений, ломаными углами и ломаными линиями, положениями рук и ног, танцевальность музыки не имела почти никакого значения».

И всё же трудностей возникло немало, начиная с первых репетиций. Одна из них состояла в том, что музыканты с трудом разбирали партитуру. Когда же Стравинский пытался им помочь, проигрывая пассажи, то и дело слышались недовольные голоса, что он попросту «расстраивает рояль». Артисты тоже отнюдь не сразу приняли новую хореографию, которая чуть ли не полностью состояла в отбивании сложного ритма. Дело усугублялось также неопытностью Нижинского как хореографа и его несамостоятельностью.

Дягилев, видя, с каким трудом проходят репетиции, стал разыскивать кого-нибудь в помощь Ваце. Понимая, что хореография строится в основном на ритмике, он попросил Жака-Далькроза рекомендовать одного из своих учеников. В обязанности присланной им Мари Рамбер входило помогать Нижинскому и танцовщикам распутать «сложные музыкальные ритмы, а также просчитывать ритм для танцовщиков в наиболее

сложных местах партитуры, на которые Нижинский уже поставил движения».

Однако Вацлав выдвинул ультиматум: он не может заниматься постановкой столь сложного балета и одновременно танцевать, переезжая с места на место. Что было делать импресарио? Отказ от возможных контрактов сулил материальные трудности, но он рискнул — решил дать возможность артистам всерьез заняться репетициями нового балета. Поэтому, закончив выступления в Вене и дав несколько спектаклей в небольших немецких городах по пути, труппа за шесть недель до начала гастролей прибыла в Лондон. Здесь помог один из друзей, Джозеф Бичем: он предоставил в распоряжение русских артистов театр «Олд Вик», где они в спокойной обстановке могли продолжить работу над постановкой «Весны священной».

На этот раз гастроли в Лондоне планировались короткие — всего две недели. Дягилев впервые рискнул показать англичанам «Петрушку» и «Послеполуденный отдых фавна». Таким образом он хотел познакомить зрителей с музыкой Стравинского и хореографией Нижинского, подготовив их к восприятию «Игр» и «Весны священной», которые собирался включить в программу летнего сезона. В целом выступления артистов прошли успешно, и Маэстро остался доволен. Труппа отправилась в Монте-Карло, а он на некоторое время поехал в Россию.

В обе российские столицы Сергей Павлович ехал с далекоидущими планами. В Санкт-Петербурге ему необходимо было добиться разрешения на длительный отпуск для талантливых исполнителей Людмилы Шоллар и Бориса Романова, чтобы включить их в труппу Русского балета. Последний к тому же оказался последователем Михаила Фокина, и Дягилев договорился с ним о постановке нового балета — «Трагедии Саломеи». В Москве же импресарио пригласил хореографа Александра Горского для работы над новым балетом Николая Черепнина «Красные маки».

Устроенная Дягилевым «охота» на новых постановщиков говорила о многом. Он явно начал сомневаться в выдающихся способностях Нижинского-хореографа, прикидывал: от Вацы вряд ли стоит ожидать более одной постановки в год, а для антрепризы, которой Сергей Павлович отдавал всего себя, этого было мало.

Его опасения подтвердились в Монте-Карло. Работа над постановкой «Весны священной» шла очень вяло. Артисты не любили репетиции, которые проводил Нижинский, называя их

«уроками арифметики». Им не нравилось, что движения нужно отмечать отбивкой такта. К тому же танцовщикам была не по душе и сама его хореография, в которой движения в большинстве случаев строились при помощи «ритмических притопываний». Если бы не режиссер Григорьев, который всё время старался сгладить острые углы, Нижинскому пришлось бы несладко. Дягилев же, узнав о трудностях на репетициях, лишь усмехнулся и сказал, что это «отличный знак, подтверждающий глубокую оригинальность балета».

Этот балет действительно оказался оригинальным, ни на что не похожим. Ведь в нем волей его создателей даны картины радости Земли и торжества Неба, причем в истинно древнеславянском понимании. Первая же картина спектакля, «Поцелуй Земли», изображает зеленую поляну у подножия священного холма, где праславяне собираются на весенние игры. Тут и хороводы, и шуточное умыкание жен… А рядом гадает молодкам старушка-колдунья. Но всё это — лишь пролог, настоящее действо начинается, когда из деревни приводят старейшего мудреца, чтобы он освятил расцветающую Землю своим поцелуем.

Во второй картине, после яркой земной радости, наступает черед небесной мистерии. На священном холме среди заклятых камней девушки ведут тайные игры и, наконец, избирают жертву, которую принесут богу солнца Яриле. Сейчас она пустится в последний пляс, а свидетелями этого будут старейшины, которые кутаются в медвежьи шкуры в знак того, что считают медведя человеческим праотцем. Н. Рерих в одном из писем Дягилеву так выражал свое отношение к замыслу балета: «Я люблю древность, высокую в ее радости и глубокую в ее помыслах».

Теперь же, когда до премьеры оставалось совсем немного времени, Дягилев упорно объяснял Нижинскому характер каждого движения, от него же требовал сообщить балету динамику. Но эта задача была очень трудна для Вацлава; впрочем, другая — приспособить движения к «нетанцевальной» музыке — оказалась еще более сложной. Потребовалась помощь Стравинского, который, работая с Нижинским, попросту выбивался из сил. Композитор ощущал у него полное отсутствие музыкальности, хотя и утверждал впоследствии, что некоторые «пластические видения» Вацлава отличались «истинной красотой». Заканчивает Стравинский свое повествование о том, как он мучился с хореографом над постановкой «Весны священной», словами: «Атмосфера здесь была тяжелая и постоянно грозовая. Было ясно, что на несчастного юношу навалили работу свыше его сил. Наружно он не отдавал себе

отчета ни в своей недостаточности, ни в том, что ему предписали играть роль, которую он, в общем, не в состоянии был играть в таком серьезном предприятии, как Русский балет. Видя, как колеблется его престиж в труппе, но могущественно поддерживаемый Дягилевым, он становился напыщенным, капризным и несговорчивым».

Но почему Нижинский порой был таким? Разгадка заключалась в том, что, запершись с ним у себя в комнате, именно Дягилев ставил балет. И Ваца, по обоюдному их согласию, должен был не соглашаться с замечаниями, которые ему делал Стравинский, более того — отстаивать композицию, продиктованную ему Маэстро. Догадывался ли Стравинский о том, что творилось у него за спиной? Как бы то ни было, после многих усилий, споров, обид и примирений в конце зимы 1913 года постановка «Весны священной» была завершена…

Теперь Нижинскому было самое время взяться за балет «Игры». Но он тянул время — ждал приезда своих будущих партнерш Тамары Карсавиной и Людмилы Шоллар. Сначала ему казалось, что поставить спектакль, задуманный как игра на теннисном корте при участии всего трех исполнителей, будет совсем несложно. Но, познакомившись с партитурой К. Дебюсси, Вацлав понял, что впереди его ожидают новые трудности. К тому же накопилась усталость после постановки «Весны священной»… Словом, работа над «Играми» продвигалась очень медленно.

Этот балет фактически не имеет сюжета. Две девушки, играя в теннис, теряют мяч и пытаются его найти. Спустя какое-то время к ним присоединяется юноша. Мяч тут же забыт, девушки начинают флиртовать с новым знакомым. В какой-то момент чужой мячик, брошенный из-за кулис, прерывает «игру» и обе героини убегают… Возможно, Нижинскому не хватило времени, опыта или настроения, чтобы создать нечто значительное, а может быть, сама идея показалась ему бледной, но в итоге, несмотря на ряд хореографических находок, балет в том виде, какой он имел к открытию сезона, оказался «незрел и беспомощен».

Строительство «Театра Елисейских Полей», где должен был начаться 8-й Русский сезон, только что завершилось. Архитекторы, братья Огюст и Гюстав Перре, постарались на славу — создали одно из красивейших зданий Парижа. Для наружного оформления пригласили скульптора Антуана Бурделя, который поместил на фасаде горельеф, изображающий Аполлона с музами, а также аллегории Скульптуры и Архитектуры, Музыки, Трагедии, Комедии и Танца. Большой зал театра украсил чудесный плафон работы художника Мориса Дени.

Инициатор постройки этого театрального здания, антрепренер Габриель Астрюк, сумел заинтересовать сотрудничеством многих известных артистов, представителей европейской знати и американских деловых кругов, крупных финансистов международного уровня. Он создал попечительский комитет, в который вошли композиторы Камиль Сен-Санс, Рихард Штраус, дирижер Артур Никиш и другие прославленные деятели искусства. По замыслу Астрюка, «Театр Елисейских Полей» должен был стать центром международной музыкальной культуры, постоянным местом проведения фестивалей.

Конечно, Дягилев понимал, что выступать на такой сцене почетно и престижно. С другой стороны, созданная им труппа уже имела очень громкое имя, и выступления артистов Русского балета должны оплачиваться очень хорошо. Поэтому, когда директор нового театра задал Сергею Павловичу сакраментальный вопрос — «Сколько?» — тот совершенно спокойно ответил:

— По меньшей мере, двадцать пять тысяч франков за вечер.

Это была по тем временам огромная сумма, и Астрюк решил уточнить:

— Даже при двадцати спектаклях?

— Даже при двадцати.

Это требование русского «диктатора», скрепленное договором, стало впоследствии одной из главных причин разорения Габриеля Астрюка. Свой финансовый крах он запомнил на всю оставшуюся жизнь и красочно описал предшествовавшие ему события в книге «Павильон привидений»:

«Это составляло полмиллиона! Но тут была замешана честь, и самолюбие тоже. Я подписал. Подписал свой смертный приговор, так как к этим двадцати пяти тысячам франков прибавлялись двадцать тысяч франков других расходов: оркестр, потревоженный утром, днем и вечером, машинисты, электротехники, парикмахеры, костюмеры, да и многие другие!.. Это не считая указов Стравинского, который требовал томным голосом со славянским шармом дополнительно двадцать музыкантов. К тому же он хотел уничтожить первый ряд кресел, целиком уже проданный, и по этому поводу сказал: „Вы знаете, дорогой друг, это сейчас очень просто делается при помощи могучего буравчика, который режет сталь и железобетон. А обойщики мебели очень быстро сделают всё остальное!“

О, Стравинский, этот балованный ребенок! Дорогой гениальный Игорь, он хотел разрушить стены моего здания, но я нисколько не жалею о своем безумии…»

Открытие «Театра Елисейских Полей» стало большим

событием в культурной жизни французской столицы. Оно привлекло внимание многочисленной публики, в том числе и весьма именитой. Зрители хотели увидеть как само здание из железобетона, построенное по последнему слову техники, так и постановки, претендующие на новое слово в музыке и балетном искусстве: «Игры» Клода Дебюсси и «Весну священную» Игоря Стравинского в хореографии Вацлава Нижинского.

Очередной, 8-й Русский сезон открылся 15 мая 1913 года премьерой балета «Игры». С первых же минут после поднятия занавеса балетоманы были обескуражены: что за угловатые жесты у танцовщиков? И движения какие-то уродливые… Это же «предательский» отход от классических канонов! В зале то и дело раздавался смех, а порой слышались и негодующие выкрики. Да и современные костюмы, в которых впервые выступили артисты балета, не способствовали успеху постановки. Даже сценография Л. Бакста оказалась, по сути, незамеченной. Некоторый интерес у публики вызвала только музыка Дебюсси, которую оркестр исполнял под управлением Пьера Монте.

Дягилев выглядел расстроенным: он явно надеялся на понимание зрительного зала и гораздо более теплый прием. Но ведь никто не застрахован от неудач. Теперь, считал он, нужно сосредоточиться на оперных спектаклях и главной премьере сезона — «Весне священной».

Казалось, надежды Маэстро начинают сбываться. 22 мая опера «Борис Годунов» с Шаляпиным в главной роли имеет феноменальный успех! Постановка режиссера Мариинского театра Александра Санина признана публикой и критиками «верхом совершенства», отмечены также великолепные декорации и костюмы, доставленные из Санкт-Петербурга. Но эту победу, как выяснилось чуть позже, закрепить не удалось.

Спустя неделю состоялась премьера «Весны священной». Уже с утра Маэстро чувствовал душевное волнение, ему казалось, что атмосфера сгущается. Он и раньше всерьез опасался, что музыку Стравинского зрители могут не принять — уж слишком она модернистская. К тому же в спектакле не были заняты балетные звезды — он состоял в основном из массовых сцен. Поэтому Сергей Павлович решил включить в программу «Сильфид», «Призрак розы» и «Половецкие пляски»: интерес к этим постановкам проверен временем, солисты Русского балета выступят в полюбившихся зрителям ролях, и успех представления в целом будет обеспечен. Так Дягилев успокаивал себя и своих соратников, но всё же не исключал возможных выпадов против артистов, поэтому умолял их, если в зале начнется волнение, держаться спокойно. А к Пьеру Монте он обратился с отдельной

просьбой — ни в коем случае не останавливать оркестр: «Что бы ни произошло, балет должен дойти до конца».

Первыми были показаны «Сильфиды». Как и ожидалось, публика встретила балет очень тепло. Затем, после первого антракта, наступила очередь «Весны священной». В тот миг, когда занавес начал подниматься, Сергею Павловичу показалось, что он кинулся в омут головой.

Недаром он так волновался! Негодование части публики вызвали «хаотичные ритмы, неумолимо повторяющиеся аккорды и непривычные диссонансы». К тому же, как и в «Послеполуденном отдыхе фавна», движения артистов, изображавших варварство древних племен, были резкими, угловатыми. Волнение в зрительном зале стремительно нарастало: с разных сторон раздавались свист и негодующие крики, что на сцене происходит намеренное уничтожение искусства; другие зрители шикали на недовольных, призывая их к порядку.

Шум стоял невообразимый, порой он заглушал даже звуки оркестра. Пьер Монте то и дело бросал отчаянные взгляды в сторону Дягилева, сидевшего в директорской ложе. Тот же в ответ делал ему знаки продолжать играть. К счастью, артисты, памятуя указания Маэстро, сохраняли спокойствие, по крайней мере, внешнее, и продолжали танцевать. Нижинский, наблюдавший за этой вакханалией из-за кулис, был подавлен. Второй раз его постановка вызвала столь скандальный прием! Конечно, он понимал, что ярость части зрителей направлена прежде всего против музыки, и всё же сейчас он переживал едва ли не самые неприятные минуты с начала своей карьеры…

Один из очевидцев скандала, Карл ван Вехтен, вспоминал впоследствии, как какой-то молодой человек, сидевший в ложе позади него, во время исполнения балета поднялся, чтобы лучше видеть, как танцуют артисты: «Возбуждение, которое было в нем, скоро стало выражаться ритмическими постукиваниями кулаком по моей голове. Мое волнение было таким сильным, что я некоторое время не замечал ударов».

Зрители, находившиеся в зале, продолжали кричать, свистеть, поносить артистов и композитора. Кто-то откровенно смеялся. Габриель Астрюк, стремясь хоть как-то утихомирить «общество», отдал распоряжение осветить зал. И тут произошло нечто невообразимое: одна прекрасно одетая дама, сидевшая в ложе, встала и отвесила звонкую пощечину молодому человеку, свистевшему из соседней ложи. Сопровождавший ее господин вскочил вслед за ней и обменялся карточками с нарушителем спокойствия. По слухам, на следующий день между ними

состоялась дуэль.

Другая дама из «общества» выразила свой протест против манифестантов иначе: плюнула в лицо одному из них. Третья же (видимо, противница физического воздействия) покинула свою ложу со словами: «Мне шестьдесят лет, и в первый раз надо мной посмели смеяться».

Казалось, страсти, бушевавшие в зале, дошли до точки кипения. И тут Дягилев — бледный, осунувшийся, вдруг громко, стараясь перекрыть шум, крикнул: «Прошу вас, дайте окончить спектакль!»

Эта просьба на короткое время возымела действие. Но с конца первой картины «битва возобновилась». Танцовщики к этому времени были уже сломлены морально, многие из них едва сдерживали слезы. А Нижинский, стараясь хоть как-то помочь им, во весь голос из-за кулис отсчитывал такт. Дело дошло до того, что в театр вызвали полицейских, которые выводили из зала самых ретивых нарушителей спокойствия.

Во втором акте одна из танцовщиц должна была в течение многих тактов дрожать с ног до головы, прижав трясущиеся руки к щекам. Но этот прием, задуманный постановщиком, вызвал в зале лишь дополнительные насмешки. Кто-то закричал:

— Врача!

Из другого конца зала тут же донеслось:

— Зубного!

И тут же — третий вопль:

— Двух зубных врачей!

Кавардак продолжался до конца балета. Когда же настал черед «Призрака розы», тут же, как по мановению волшебной палочки, в зале восстановилось спокойствие. Представление прошло, как всегда, с подъемом, и зрители долго не отпускали артистов.

Но сами создатели и участники спектакля были к концу вечера полностью морально опустошены. Результат долгой напряженной работы, связанной с сочинением балета, изнурительных репетиций, во время которых то и дело вспыхивали споры, вызвал отторжение у значительной части зрителей. Пережить это было нелегко.

Собрались в гримуборной Нижинского. Дягилев и его друзья бурно обсуждали случившееся. В конце концов пришли к единодушному мнению: их общее создание — прекрасно и когда-нибудь оно будет принято зрителями. Вспоминая об этих минутах, И. Стравинский пишет: «После спектакля мы были возбуждены, рассержены, презрительны и… счастливы. Я пошел с Дягилевым и Нижинским в ресторан. Далекий оттого, чтобы,

согласно преданию, плакать и декламировать Пушкина в Булонском лесу, Дягилев отпустил единственное замечание: „В точности то, чего я хотел“. Он, безусловно, казался довольным».

Маэстро раньше и лучше других понял значение рекламы. И он сразу же смекнул, какую пользу для Русского балета можно извлечь из происшествия в театре. Не исключено, что возможность грядущего скандала он предвидел еще в те минуты, когда Стравинский впервые проигрывал ему партитуру балета.

Но скандал, реклама — всё это отступало на второй план, когда Сергей Павлович анализировал результат. Видимо, рассуждал он, время для понимания музыки Стравинского просто не пришло; но почему практически никто не оценил по достоинству хореографию? Вацлав, несмотря на ряд недостатков, всё же сделал попытку создать нечто новое, и балет получился динамичным и оригинальным. Что же касается исполнительского мастерства, то оно было выше всяких похвал. Бесконечные репетиции дали, наконец, свои плоды, и «труппа с триумфом преодолела все трудности партитуры». Особенно импресарио отметил Марию Пильц, исполнившую сольную партию Жертвы.

Он с самого начала возлагал большие надежды на эту фантастически талантливую юную балерину. Пильц, с ее внешностью подростка и экспрессивной пластикой, должна была, по мысли Дягилева, помочь публике открыть для себя «эстетику безобразного» и сменить роскошную танцовщицу «ориентального» стиля Тамару Карсавину. И ведь у Марии всё получилось как надо! Агония ее героини стала центральным эпизодом всего зрелища. Конечно, ни одна именитая балерина не позволила бы сделать с собой то, на что согласилась Пильц в партии Жертвы: согласно замыслу Нижинского она вынуждена была выламывать руки, сотрясаться в конвульсиях и, скрючившись, подпрыгнуть, чтобы затем рухнуть с высоты своего роста на сцену.

После исполнения своей партии, вся в синяках, Мария под вопли, аплодисменты и проклятия зала в ужасе бросилась за кулисы, думая в эти мгновения об одном: прочь со сцены! Но Дягилев тут же вытолкнул ее обратно — кланяться. И она стояла посередине сцены, дрожащая, как воробышек на ветру, и плакала. От боли, счастья или ужаса? Этого она и сама не понимала. Одно знала твердо: эти минуты ей не забыть никогда.

Несмотря на возмущение публики и прессы, собственные обиды и разочарования, коллективу Русского балета нужно было идти вперед. Следующая постановка назначена на 5 июня. В афишах, расклеенных по городу, значилась опера М. Мусоргского «Хованщина». Сложность заключалась в том, что композитор

умер, не успев закончить оркестровку. Ее завершил Н. Римский-Корсаков, но Дягилева результат не устроил. Поэтому он и пригласил И. Стравинского и М. Равеля переделать некоторые части оперы. Главная мужская партия с самого начала предназначалась Ф. Шаляпину. Персидские танцы ставил А. Больм, оформление делал Ф. Федоровский, а режиссура вновь принадлежала А. Санину. Оркестром руководил Эмиль Купер. В итоге «Хованщина» обрела такой успех, что благодаря ее постановке был несколько смягчен удар от скандала, связанного с «Весной священной».

Теперь в Париже предстояло дать лишь один премьерный спектакль — «Трагедию Саломеи» на музыку Флорана Шмитта. Композитор, которого рекомендовал Дягилеву Стравинский, опирался на поэму французского поэта Р. Умьера, чей сюжет похож на ветхозаветный: танец юной Саломеи на праздновании дня рождения Ирода так очаровал царя, что он согласился выполнить любое желание девушки. По наущению матери Саломея потребовала убить пророка Иоанна Крестителя, и ей принесли на блюде его голову.

Спектакль был назначен на 12 июня. Хореографом этого балета выступил Борис Романов, декорации создал Сергей Судейкин, главную партию исполнила Тамара Карсавина. Но, несмотря на все старания и безусловный талант балерины, постановка, как и предыдущие премьеры сезона, была встречена зрителями весьма прохладно.

Дягилев всё время задавал себе один и тот же вопрос: как получилось, что ни один из трех новых балетов не имел одобрения публики и прессы? Но ведь это — тупик! Расставшись с Фокиным, он выбрал новое направление в хореографии и, выходит, ошибся? Маэстро думал, что парижские балетоманы, как и в былые годы, будут в восторге от его постановок, а вот — не вышло… Особенно обидно из-за неприятия зрителями «Весны священной». Да, ему она очень нравится, но ведь нельзя не считаться с мнением публики, иначе — финансовый крах. А этого Сергей Павлович допустить не может — он в ответе за людей, которые с ним работают, и за свое дело. Поэтому нужно опять менять направление поисков.

Этот внутренний монолог он произнес 17 июня, в день завершения парижского сезона. Теперь пора было отправляться в Лондон.

В британской столице гастроли проходили в Королевском театре «Дрюри-Лейн». До сих пор в Лондоне не знали русскую оперу, но о парижских триумфах дягилевской антрепризы многие

были наслышаны. Сам же Сергей Павлович, помня о недавнем провале трех новых балетов, решил сделать упор на оперу — и оказался прав. И «Борис Годунов», и «Хованщина» с Ф. Шаляпиным в главных ролях имели выдающийся успех. А так как оперные спектакли перемежались балетными, то в целом сезон прошел успешно. Бурные аплодисменты, которыми зрители встречали певцов, а также танцовщиков — особенно В. Нижинского, Т. Карсавину и А. Больма, — подтолкнули сэра Джозефа Бичема к решению субсидировать еще один оперно-балетный сезон — летом 1914 года. Как свидетельствует С. Л. Григорьев, «его не испугала даже огромная смета расходов, которую Дягилев ему представил».

Сезон в Лондоне был завершен 25 июля, и после небольшого отдыха труппа Русского балета отправилась из Саутгемптона на корабле «Эйвон» на гастроли в Южную Америку. Сергей Павлович, остававшийся в Европе, перед отплытием пришел попрощаться со своими сотрудниками. Почему же он не поехал вместе с ними? Обычно его отказ объясняют суеверием. Действительно, когда-то цыганка нагадала ему гибель от воды, а ведь путешественники должны были пересечь Атлантику. Но страх перед водной стихией стал не единственной причиной, побудившей Дягилева провести конец лета в Венеции. Он очень устал — не только от ежедневных хлопот, ответственности за антрепризу, но и от участившихся ссор с Нижинским. Порой ему казалось, что их взаимоотношения переживают глубокий кризис, так что лучше на время расстаться.

Любовь к своему «творению», дорогому Ваце, в сердце Дягилева не охладевала. Но в глубине души он знал, что конечной целью этой ненасытной тяги к молодому танцовщику было высокое искусство. В этом чувстве сказались и человеческий эгоизм импресарио, и величие души художника. Все окружающие понимали, что главное в его жизни — поиск эстетического идеала, которого, по сути, не существует. Нижинский же, в отличие от своего патрона бывший не ведущим, а ведомым, в творчестве уже достиг своей вершины. Казалось бы, можно почивать на лаврах. Но мэтр, такой зачастую грозный и безжалостный по отношению к Вацлаву, требует от него всё новых достижений в искусстве. В конце концов, это несоответствие устремлений одного и возможностей другого привело к надрыву в их отношениях. Знать бы заранее, что закончится он подлинной трагедией!

Дав последние напутствия барону Дмитрию Гинцбургу, успешно выполнявшему функции казначея, режиссеру С. Л. Григорьеву и своему любимому, несмотря ни на что, Ваце,

которого он впервые и несомненно с опаской отправлял в самостоятельное путешествие, Сергей Павлович с волнением окинул взглядом собравшихся на борту судна людей. Труппа ехала не в полном составе, и он, конечно, волновался, насколько успешно пройдут гастроли. Кое-кто из артистов не рискнул отправиться в столь далекое путешествие, и им пришлось искать замену. На миг он остановил взгляд на юной венгерской танцовщице мадемуазель де Пульска. Маэстро вспомнил, с какой настойчивостью эта девушка просила зачислить ее в труппу. Возможно, он и отказал бы — ведь, говоря откровенно, Ромола не была опытной танцовщицей, — но, увидев сомнение в глазах Дягилева, она тут же пообещала, что сама оплатит дорогу. Что ж, пришлось согласиться — людей не хватало. Оставалось надеяться лишь на то, что де Пульска не подведет труппу.

Конец лета в Венеции выдался солнечным и жарким. Мизия Серт, остановившаяся, как обычно, в одном из лучших отелей города, распахнула окно, любуясь открывшейся панорамой. Она собралась идти на прогулку и уже надела белое батистовое платье, взяла в руки зонтик, который защитит от палящих лучей итальянского солнца. Остается бросить последний придирчивый взгляд в зеркало… И вдруг — телефонный звонок. Взяв трубку, она тут же узнала голос Сержа. Он сказал тоном, не терпящим возражений, что Мизия должна всё бросить и немедленно прийти к нему. Оказывается, Дягилев только что получил партитуру будущего балета «Волшебная лавка», и давняя подруга должна немедленно сыграть ее на пианино! Он просит прощения, что всё еще в ночной рубашке и шлепанцах, но это ведь такие мелочи, когда речь идет об искусстве…

Конечно, Мизия тут же явилась. Маэстро, выделывая на радостях «слоновые антраша», схватил ее зонт и тут же раскрыл его. Мизия заметила, что открывать зонт в комнате — плохая примета. Дягилев, который славился своим суеверием, растерялся, хотел что-то ответить, но в этот момент в дверь постучали — почтальон принес телеграмму.

Мизия заметила, что, прочитав ее, Серж стал мертвенно-бледным. Ошеломленный, еле шевеля губами, он сказал, что Нижинский женился на венгерке Ромоле де Пульска. Это, безусловно, рок! Ведь Дягилев, безумно боявшийся морских путешествий, после долгих колебаний впервые отпустил Нижинского одного. И эта маленькая интриганка воспользовалась случаем… Как вспоминает М. Серт, «Серж, в истерике, готовый крушить всё вокруг, плача и вопя, вызвал Серта, Бакста и других».

Когда «военный совет» собрался в полном составе, друзья

попытались спокойно обсудить случившееся. Стали задавать друг другу вопросы:

— В каком настроении Вацлав был в момент отъезда? Был ли он чем-то озабочен?

И тут же отвечали:

— Нисколько.

— Может, он казался грустным?

— Да нет же!

Тут Бакст изрек:

— Всё это идиотизм. Самое главное — узнать, купил ли он кальсоны. Если купил, это что-то доказывает, что-то серьезное и преднамеренное.

Все присутствующие удивленно переглянулись. Относительно кальсон никто ничего не знал. Наступило неловкое молчание. Вдруг кто-то вспомнил, что слышал, как Нижинский заказывал рубашки. А вот что касается кальсон — загадка…

Мизия продолжает: «Дягилев снова взорвался: отстанут ли от него с этими кальсонами? Он в отчаянии. Не могут ли вместо того, чтобы молоть чепуху, сделать что-нибудь полезное? Немедленно телеграфировать! Пусть проверят! Пусть действуют! Пусть запретят!.. Увы!.. Многочисленные подтверждения не замедлили поступить: катастрофа свершилась бесповоротно. Обезумевшего от горя и гнева Дягилева поскорее увезли в Неаполь, где он предался отчаянному разгулу».

Но, стараясь забыть Нижинского и как-то прийти в себя, он отдавал свое время не только «вакханалиям и оргиям». В Неаполе Сергей Павлович нанял итальянского секретаря — Беппе Потетти, который верой и правдой будет служить ему до конца вместе с преданным слугой Василием Зуйковым. Приобщилась к службе в Русском балете и жена Беппе, ставшая главным костюмером труппы.

Срок «людоедства», как определил этот страшный период в жизни импресарио Жан Кокто, оказался не так уж и долог. Спустя три недели Сергей Павлович написал С. Л. Григорьеву: «Я чувствую себя так, словно скинул груз и могу, наконец, вздохнуть свободно…» Где он мог это сделать? Конечно, дома, в России. Только здесь можно по-настоящему залечить душевные раны.

Нижинский, оказавшись на борту парохода «Эйвон», почувствовал некоторое облегчение. Ведь Дягилева, к которому он никогда не испытывал полного доверия, принадлежал ему телом, но не душой, рядом не было. И Вацлаву казалось, что он уподобился школьнику, который впервые отправился на каникулы без строгого воспитателя или родителей. Здесь же он,

словно назло импресарио, сблизился с новой танцовщицей труппы Ромолой де Пульска. Трудно сказать, чем она покорила Вацлава, но, еще не доплыв до Южной Америки, он сделал ей предложение. Причем изъясняться молодые люди могли тогда лишь жестами, и Нижинский признался девушке в любви при помощи выразительной пантомимы.

Они спешили узаконить свой союз, так как оба понимали: в противном случае руководитель Русского балета будет всячески способствовать его разрушению. Страхи Нижинского и его внутренний протест прорвались позже, в дневнике: «Дягилев человек ужасный… Дягилев человек злой и любит мальчиков… Не надо их запирать в тюрьмы. Они не должны страдать…» Поэтому-то молодые и обручились в дороге, когда труппа давала представления в Рио-де-Жанейро, а вскоре, в Буэнос-Айресе, обвенчались.

Но, подписывая брачный контракт, Нижинский не учел, что он станет и его приговором, началом конца. Вот как оценивает сложившуюся ситуацию С. Л. Григорьев:

«Женитьба Нижинского могла иметь далекоидущие последствия для всей дягилевской антрепризы. После отъезда Фокина Нижинский занял положение не только нашего премьера-танцовщика, но и главного хореографа, и, хотя Дягилева несколько разочаровали его последние произведения, он, конечно, намеревался продолжить сотрудничество. Например, уже было решено, что как только мы вернемся с гастролей по Южной Америке, Нижинский будет ставить „Легенду об Иосифе“ (так предполагалось назвать балет Рихарда Штрауса).

Но в связи с женитьбой ситуация явно менялась. Лишенный воли, Нижинский, конечно, попал бы целиком под влияние жены, и я не думаю, чтобы Дягилева это устроило».

Сергей Леонидович как в воду смотрел. Незадолго до окончания южноамериканского турне произошел странный случай. В программе значился балет «Карнавал», в котором Нижинский исполнял партию Арлекина и, что очень существенно, не имел дублера. В тот день юная жена Вацлава почувствовала себя неважно, и он тут же заявил, что выступать вечером не намерен. Это было прямым нарушением контракта. Согласно правилам труппы Русского балета, отсутствие танцовщика на спектакле без уважительной причины (а ею могла быть только справка от врача, в которой говорилось о заболевании исполнителя) считалось очень серьезным проступком, который вел к увольнению. Вацлав же выглядел абсолютно здоровым. Режиссер напомнил ему, что Дягилев не прощает артистов, самовольно пропустивших спектакль. Но этот разговор так и не

привел к положительному результату. В итоге партию Арлекина спешно отрепетировал и исполнил Александр Гаврилов. Дягилева же известили об инциденте телеграммой.

По пути домой Сергей Леонидович Григорьев, часами разгуливая по палубе, думал о будущем труппы, в которой он был одним из главных помощников импресарио. То и дело он задавал себе вопрос: как воспримет Дягилев ситуацию, возникшую в связи с женитьбой Нижинского? Режиссеру, да и не одному ему, казалось, что Вацлав и Русский балет неразделимы. Именно на Нижинского была рассчитана значительная часть репертуара, кроме того, их с Дягилевым сотрудничество дало толчок к развитию нового направления в хореографии. Это, конечно, говорило о многом. Но было и другое весьма важное обстоятельство — характер самого Сергея Павловича. Ведь он всегда был независимым и, избавляясь от неугодных, даже самых талантливых и именитых, всегда находил выход из сложнейших ситуаций.

Как только труппа прибыла в Санкт-Петербург, Григорьев получил записку от Дягилева с просьбой прийти к нему на следующий день. Когда они встретились, после нескольких слов приветствия и вопросов о гастролях Маэстро протянул режиссеру телеграмму со словами: «Взгляните, что я вчера получил». Телеграмма была от Нижинского. Он спрашивал, когда начнутся репетиции и когда ему следует приступить к работе над новым балетом.

Сергей Павлович, иронично улыбнувшись, сказал Григорьеву: «Я хочу, чтобы вы, мой режиссер, подписали телеграмму, которую я намерен послать в ответ». Он взял со стола бланк, «вставил монокль и, прикусив язык, как он всегда делал, что-то разрабатывая», написал: «В ответ на вашу телеграмму г-ну Дягилеву сообщаю следующее. Г-н Дягилев считает, что, пропустив спектакль в Рио и отказавшись выступить в балете „Карнавал“, вы нарушили контракт. Поэтому в ваших дальнейших услугах он не нуждается. Сергей Григорьев, режиссер труппы Дягилева».

Сергей Леонидович опешил. Теперь ему стало понятно, почему Дягилев столь срочно вызвал его к себе. Первый порыв Григорьева — обвинить импресарио в «излишне грубом обращении с Нижинским». Ведь Вацлав провел в труппе Русского балета несколько лет и сделал для ее славы больше чем кто-то другой… кроме самого Дягилева, разумеется. Но тут режиссер вспомнил, как полтора года назад «диктатор» поступил с Михаилом Фокиным, и промолчал. Доказывать что-то было

бессмысленно, и в тот же день он отправил злополучную телеграмму.

И всё же эта история не давала Григорьеву покоя. Он не мог избавиться от ощущения, что «резкость Дягилева частично обусловлена провалом двух последних балетов Нижинского. Дягилев, вероятно, уже решил, что Нижинскому не быть большим хореографом, значит, с художественной точки зрения их расставание не столь огорчительно».

Сергей Павлович открыл дверцу «золотой клетки», в которой годами держал своего фаворита, и выпустил его на свободу. Слово сказано, и дело сделано! Финита ля комедия… Как знать, возможно, сладкое чувство мести и подсказало ему слова, сказанные после премьеры «Весны священной» Игорю Стравинскому: «В точности то, чего я хотел»?

Глава пятнадцатая НА ПОРОГЕ БОЛЬШИХ ПЕРЕМЕН

Нужно было как-то жить дальше. Но жить — значит творить. А Сергей Павлович остался без ведущего танцовщика и без хореографа. И хотя он старался уверить себя, что незаменимых нет, на душе было тревожно. К кому обратиться с предложением о сотрудничестве? Вывод, как это ни прискорбно, напрашивался один — к Фокину.

Но ведь он сам его уволил, незаслуженно обидев! Не надо быть провидцем, чтобы угадать, какого теперь мнения о Дягилеве бывший соратник. И всё же — была не была — надо попробовать.

Маэстро подошел к аппарату и, обтерев трубку носовым платком, назвал телефонистке нужный номер. Раздались гудки, затем на другом конце провода послышался знакомый голос. И тогда этот «шармер», призвав на помощь всё свое обаяние, проникновенно сказал, что Сергей Павлович Дягилев хочет поговорить с Михаилом Михайловичем Фокиным. Последовала пауза. Ее можно назвать долгой, гнетущей и даже зловещей. Но когда она закончилась, начался разговор, который длился без перерыва пять часов.

Вначале Михаил Михайлович категорически заявил, что ни при каких обстоятельствах не будет больше работать с Русским балетом. Дягилев не возражал, дав ему выговориться до конца. Но когда Фокин, утомившись, умолк, Маэстро тут же пошел в атаку: отвергнув все его обвинения, принялся убеждать вернуться к совместной работе. И хотя Фокина никак нельзя назвать сговорчивым человеком, а скорее — упрямым, после длительного разговора они, наконец, решили созвониться на следующий день, чтобы договориться о начале репетиций.

Положив трубку на рычаг, Сергей Павлович с облегчением вздохнул: «Кажется, все устроилось. Ну и крепкий же он орешек!»

Как вспоминает С. Л. Григорьев, «Фокин вернулся в труппу, и не только в качестве балетмейстера, но и как первый танцовщик. Он уступил Дягилеву по всем пунктам, кроме одного. Дягилев вынужден был пойти на то, что, пока Фокин числится в труппе, ни один балет Нижинского у них не пойдет. С другой стороны, Дягилев резервировал за собой право в случае необходимости и после соответствующей консультации с Фокиным приглашать хореографов со стороны».

Дягилев, как и в годы первых сезонов, собрал комитет. Ему нужно было посоветоваться, обсудить ряд проблем, связанных с

жизнью труппы. Место любимого всеми генерала Безобразова занял барон Гинцбург, а место Нижинского — Фокин. Его возвращению радовались все артисты, ведь он олицетворял собой реальную надежду на успех.

Главный вопрос, стоявший тогда перед труппой, — создание репертуара 9-го Русского сезона, программу которого предполагалось сделать оперно-балетной. Сергея Павловича больше всего волновали лондонские гастроли. Оперы были, в сущности, готовы, а вот балеты еще предстояло создать. Первым из них должен был стать тот, к которому музыка уже написана, — «Легенда об Иосифе». Ранее предполагалось, что поставит его и исполнит главную роль Нижинский, но теперь слово было за Фокиным. Он готов был всё сделать сам. Но Дягилев возразил: Михаил Михайлович, по его мнению, «уже недостаточно молод для исполнения роли Иосифа и надо подыскать кого-то другого».

У Фокина же, как выяснилось, зрел замысел еще двух балетов: «Бабочка» на одноименную сюиту Роберта Шумана и «Мидас» на музыку Максимилиана Штейнберга. Но этого мало, тем более что оба произведения довольно короткие. Николай Черепнин же, задумавший балет «Красные маки», партитуру его еще не закончил, поэтому и речи не было о том, чтобы включить этот спектакль в репертуар. Где же взять четвертый балет, так необходимый труппе? Конечно, Дягилеву хотелось бы, чтобы его создал Игорь Стравинский. Но сам композитор после скандальной премьеры «Весны священной» опасался в дальнейшем писать балетную музыку. Правда, у него хранилась неоконченная партитура оперы по сказке Ханса Кристиана Андерсена «Соловей и китайский император»… Может, она пригодится?

Дягилев попросил Стравинского завершить партитуру. Маэстро решил осуществить постановку оперы под названием «Соловей», веря, что она будет иметь такой же успех, как и «Князь Игорь» А. П. Бородина, и «Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова. Однако проблема с четвертым балетом пока так и не была решена. И тут вдруг осенило Александра Бенуа, который даже после серьезной ссоры с Дягилевым не смог окончательно порвать отношения с другом юности. Он неоднократно говорил о том, что было бы хорошо спрятать певцов от зрителей, а их роли поручить актерам-мимам. Теперь он настойчиво стал предлагать осуществить задуманное на основе оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок», сделав так, чтобы «сценическое действие вели танцовщики, а певцы находились в оркестровой яме».

Маэстро ухватился за эту идею со свойственным ему пылом. Сначала, правда, он думал построить по такому принципу лишь

несколько сцен, но потом, до конца осознав выигрышность замысла, решил создать всё произведение именно в этом ключе. Вот так, казалось бы случайно, ненароком, был решен вопрос с репертуаром. Но ведь его еще нужно воплотить в жизнь! Да, хореограф теперь есть, а вот художников недостаточно. Для того чтобы действо было ярким, красочным, привлекало внимание публики, силами одних только Александра Бенуа и Льва Бакста уже не обойтись. Что же делать? Бенуа был очарован талантом молодой художницы Натальи Гончаровой. Он-то и посоветовал Дягилеву пригласить ее, а в дальнейшем и ее мужа Михаила Ларионова сотрудничать с Русским балетом. Выбор оказался верным. Вокруг Маэстро сплотились и бывшие «мирискусники» — Николай Рерих, Константин Коровин и Мстислав Добужинский. Оказался в этой творческой компании и испанский художник Хосе Мария Серт. Теперь Сергей Павлович был уверен: общими усилиями они создадут очень интересную программу нового сезона.

Многие недоумевали и шептались по углам: кто будет исполнять главные мужские партии в новых балетах? Конечно, Михаил Фокин — блестящий танцовщик, но ведь ему уже за тридцать, и недаром сам «диктатор» не позволил ему готовить партию Иосифа. Нижинский — изгнан. Так кто же?

Сергей Павлович тоже думал об этом и понимал, какие перед ним и труппой возникли трудности. Но, независимо от сложившихся обстоятельств, в глубине души он ощущал, что всё к лучшему и он может вздохнуть свободно. Душевные переживания пошли на убыль, и он чувствовал — нет, знал, — что впереди его ждет знаменательная встреча. Она обязательно состоится, и совсем скоро.

В декабре, перед наступлением нового, 1914 года, он отправился в Москву. Конечно, там у него была масса дел, связанных с оперными постановками. Но главное — в этом Дягилев боялся признаться даже самому себя — он отправился на встречу со своим Иосифом. И в первый же вечер один старый знакомый, актер, с которым они коротали время за столиком в ресторане, обмолвился Сергею Павловичу о совсем молодом человеке по имени Леонид Мясин, в конце же заметил с восхищением: «У него есть искра Божья».

Дягилев попросил собеседника подробно рассказать об этом юноше. Оказалось, что он учился в Москве в Театральной школе, занимаясь одновременно танцем и драматическим искусством, сыграл несколько ролей в Малом театре, выступал как статист в Большом… Сергей Павлович задумался, что-то вспоминая, а

потом пробормотал, что уже имел случай видеть Мясина.

Спустя несколько дней состоялась их первая встреча. В Большом театре давали «Лебединое озеро», и Маэстро, зная, что юный танцовщик будет исполнять тарантеллу, пришел посмотреть на его танец. После первых же па он вздохнул с облегчением: на сцене царил юноша с необыкновенной для Москвы византийской красотой. Это был его Иосиф.

Леонид вырос в небогатой семье. Родители его были артистами: мать — хористка в Большом театре, отец — валторнист в оркестре Малого театра. Юношу с раннего детства манила сцена, и когда пришло время учебы, он стал экстернатным воспитанником Театрального училища. Как и все его соученики, он выступал в спектаклях не только Большого, но и Малого театра. В 12 лет мальчик исполнил роль Черномора в опере «Руслан и Людмила», а через год — роль Егорушки в пьесе «Бедность не порок». Из-за маленького роста Мясина дольше других занимали в детских ролях. Как пишет исследователь его жизни и творчества Е. Я. Суриц, «он исполнял все детские роли в балетах, включая обезьяну в „Дочери фараона“ (упомянут на афише), мальчика-с-пальчика в „Спящей красавице“ и иные детские роли в спектаклях Малого театра: Мишка в „Ревизоре“, мальчики в ряде пьес Островского».

Наибольшего успеха он добился в те годы именно в Малом театре. Особенно удачной для Леонида оказалась роль Мити Неплевкина в пьесе Персияновой «Большие и маленькие». Премьера ее состоялась в декабре 1911 года в бенефис актрисы Н. А. Никулиной. Успех постановки оказался так велик, что пьеса оставалась в репертуаре театра на протяжении всего следующего года. Рецензент газеты «Новости сезона» писал, что Мясин играл «увлекательно, молодо, интересно»: «Ни одной фальшивой ноты, и юмор, и пафос — всё хорошо», — и предрекал юному исполнителю большое будущее. Отметил выступление начинающего актера и корреспондент журнала «Театр»: «…из мужского состава наиболее интересным оказался Митя, воспитанник Мясин».

После окончания в 1912 году Театрального училища Мясин успешно сыграл еще несколько ролей в Малом театре. А вот его выступления в балете ни публикой, ни критикой замечены не были, да и сам Леонид не чувствовал от них творческого удовлетворения, считал, что плохо подготовлен как танцовщик. В одном из писем он признается: «Танцы моя самая слабая сторона». Поэтому его не раз посещала мысль уйти из балета и стать драматическим артистом.

В пору душевных волнений и выбора пути Мясин встречает

Дягилева, и тот, увидев Леонида на сцене, предлагает ему место в труппе Русского балета, которая к тому времени прославилась чуть ли не во всем мире. Как быть? С одной стороны, юношу неудержимо манит драматическая сцена, к тому же он наслышан о скандальной репутации своего знаменитого собеседника, а с другой… как отказаться от столь заманчивого предложения? Видимо, сама судьба вела его по предначертанному пути. Годы спустя он напишет в книге «Моя жизнь в балете»: «Я по-прежнему не могу понять, что толкнуло меня согласиться. Но, надо сказать, мне было всего восемнадцать лет…»

Дягилев же остался очень доволен. Рассказывая режиссеру Григорьеву о впечатлении, которое произвел на него Мясин, Сергей Павлович добавил: «Если он проявит трудолюбие, то, думаю, из него выйдет толк. Во всяком случае, его внешние данные идеально подходят для роли Иосифа».

Вскоре новый член труппы отправился в Санкт-Петербург, где должен был продемонстрировать свои способности Фокину. Михаил Михайлович, желая оценить элевацию Мясина, попросил его перепрыгнуть через стул — и сразу же начал готовить с ним роль Иосифа. После первой же репетиции импресарио, который внимательно следил за успехами своего протеже, спросил хореографа, что тот думает о возможностях Леонида. Михаил Михайлович тут же вынес вердикт: «Талантливый юноша, но плохой танцовщик. Боюсь, что придется упростить его роль». Возможно, он ждал возражений со стороны «диктатора», зная, какое значение тот придает новому балету.

Но Дягилев спорить не стал. Пусть так! До открытия 9-го Русского сезона в Париже остается еще четыре месяца, а значит, у Мясина есть время научиться хорошо исполнять не только простые, но и сложные движения, тем более что с ним поработает на совесть маэстро Чекетти. Всё обязательно получится! Убеждая себя в этом, Сергей Павлович везет Леонида в Италию, где тот до изнеможения работает у балетного станка, а в перерывах между занятиями посещает вместе с наставником музеи, заполняя пробелы в своем художественном образовании.

Сергей Павлович не ошибся в новом избраннике. Среди достоинств Мясина были не только красота и ум, но и феноменальная работоспособность. Его дебют состоялся уже во время гастролей труппы в Германии. В балете «Петрушка» Леонид исполнил крохотную партию сторожа на ярмарке. Конечно, говорить о большом успехе юного артиста было пока рано. Но он выполнял все указания Фокина, продолжавшего работать с ним над постановкой «Легенды об Иосифе», и рисунок роли выступал с каждым днем всё отчетливее.

Дягилев придавал этому балету очень большое значение. Но музыка прославленного Рихарда Штрауса оказалась сложной, к тому же сценарий не всегда ей соответствовал. Создателям спектакля пришлось приложить немало усилий, чтобы постановка в итоге стала органичной. Трудно было найти исполнительницу на роль жены Потифара: большинство танцовщиц труппы оказались слишком юными для этой партии. Исключение составляла Тамара Карсавина, но ей не хватило роста, ведь по замыслу создателей, пишет С. Л. Григорьев, «жена Потифара представлялась высокой и величавой. В итоге Дягилев пригласил оперную певицу Марию Кузнецову, поскольку она была хорошей актрисой».

Как только удавалось решить одну проблему, тут же возникала другая. Время открытия нового сезона неумолимо приближалось, а Фокин чувствовал, что при всём старании не успеет завершить постановку всех включенных в репертуар балетов. После обсуждения с Дягилевым было принято решение: хореографию «Соловья» создаст Б. Романов.

Следующий вопрос — укрепление мужской части труппы. Да, Мясин делает заметные успехи, но, говоря откровенно, полностью заменить Нижинского он пока не может. Эта мысль не давала покоя Сергею Павловичу по пути в Россию, куда он отправился по делам. Окинув зорким взглядом ведущих танцовщиков Мариинского театра, Дягилев делает выбор: премьер П. Владимиров! Импресарио также заключает контракт с одаренным мимом А. Булгаковым, которому решает поручить в «Золотом петушке» ведущую роль царя Додона.

Теперь пора возвращаться в Монте-Карло. Время не ждет! Но почему-то так не хочется уезжать из Санкт-Петербурга, словно что-то настойчиво удерживает его здесь. И такая тоска… до боли в сердце. Знал бы он, что эта поездка в Россию окажется последней. Но никому не дано предвидеть будущее…

Открылся 9-й Русский сезон 16 апреля 1914 года балетом «Бабочка». Эта милая, очаровательная постановка Михаила Фокина на музыку Р. Шумана в оркестровке Н. Черепнина сразу же в день премьеры покорила зрителей, собравшихся в «Театре Монте-Карло». Фокин исполнил в ней единственную мужскую партию Пьеро, а его партнершей стала блистательная Тамара Карсавина. Хороши были декорации М. Добужинского и костюмы Л. Бакста. Свой восторг зрители выразили долго не смолкавшими овациями.

И они возобновились с новой силой, когда настал черед другого балета — «Дафнис и Хлоя». Те же исполнители главных

ролей — и вновь признание их таланта! Некоторые критики даже предпочли Фокина в роли Дафниса Нижинскому. Это принесло Дягилеву несказанное облегчение. А он-то боялся, что отсутствие Нижинского повлияет на отношение дирекции театра к труппе. Но на первое место выступил успех балетов Фокина. Персональный же состав антрепризы администрацию, похоже, вовсе не волновал.

Артистов ждал Париж. Но они с сожалением покидали Монте-Карло — таким райским казалось это место — и надеялись вернуться сюда через несколько месяцев. Тогда никто и предположить не мог, что это станет возможным лишь спустя много лет.

Дягилев очень волновался: как примет избалованная парижская публика новые постановки? Он конечно же не забыл, что прошлогодний сезон особого успеха не имел. Теперь Русский балет должен выступать в Гранд-опера, и программа включала «Легенду об Иосифе», «Соловья» и новую редакцию «Шехеразады». Некоторым критикам не понравилось, что в прежней постановке были сделаны музыкальные купюры, и в новой решили использовать всю партитуру Н. А. Римского-Корсакова.

В день премьеры, 14 мая, в театре собрался «весь Париж». «Бабочку» и обновленную «Шехеразаду» зрители приняли очень тепло, но все-таки с особым нетерпением ждали «Легенду об Иосифе», ведь на афише значилось имя нового танцовщика, которому была отдана партия, предназначавшаяся раньше Нижинскому! Постановщик Михаил Фокин, создавая этот балет, «вылепил» роль Иосифа специально для юного Леонида Мясина. Дирижировал оркестром сам Рихард Штраус, которому Дягилев заплатил огромные по тем временам деньги — 100 тысяч золотых франков! — за музыку к этому балету.

Авторы сюжета Г. фон Гофмансталь и Г. фон Кесслер обратились к библейскому мифу об Иосифе. Декорации создал Х. М. Серт, а костюмы — Л. Бакст.

С первых же минут стало ясно: «Легенда…» с танцевальной точки зрения выглядит довольно бледно и скорее походит на мимическую инсценировку. Но вот на сцене появляется Иосиф, одетый в легкую пастушескую тунику, и… происходит чудо: жесты его так легки, а прыжки так высоки и мощны, что зал очарован. Этот юноша с нездешней, экзотической красотой парит в воздухе; кажется, ему подвластно любое движение, задуманное хореографом. Это впечатление оказалось настолько сильным, что технические погрешности, которых у Леонида пока было немало, остались практически незамеченными.

В зале присутствовал и В. Нижинский вместе с женой. Какие

чувства испытывал он, видя успех своего преемника на сцене и в сердце Дягилева? Ответ очевиден. Горечь и обида оказались еще сильнее оттого, что спектакль задумывался изначально для него, Вацлава. В антракте он вместе с Ромолой заглянул в ложу Мизии Серт, чтобы поприветствовать старых друзей и коллег. Но те, в том числе и Жан Кокто, судя по воспоминаниям Ромолы Нижинской, приняли его довольно прохладно, дав тем самым понять, что в недавнем его конфликте с Дягилевым они на стороне Маэстро.

Настоящей находкой 9-го Русского сезона стал балет «Золотой петушок», премьера которого состоялась 24 мая. Идея А. Бенуа использовать двойной состав участников — певцов и танцовщиков — полностью себя оправдала. Синтез различных искусств еще раз доказал, что может обогатить и украсить балетный спектакль, доставив огромную радость зрителям. Все вокальные партии оперы Н. А. Римского-Корсакова были сохранены, их исполняли певцы, которых расставили ярусами по обе стороны сцены. Одеяния и мужчин, и женщин напоминали старинные русские костюмы, что подчеркивало сказочность действия и придавало ему особое очарование. Драматическую же игру воплощали танцовщики, среди которых особо выделялись Тамара Карсавина, исполнившая партию Шамаханской царицы, и Алексей Булгаков — царь Додон. Впрочем, хореография балета оказалась подчинена принципу ритмической гимнастики Жака-Далькроза, поэтому исполнителей «Золотого петушка» уместно назвать не столько танцорами, сколько мимами.

Соединение хорового пения и танца в Русском балете использовалось не впервые: подобный опыт Дягилев осуществил при постановке «Дафниса и Хлои» Мориса Равеля. Эффект оказался насколько впечатляющим, что в дальнейшем этот прием претворяли в жизнь многократно. Свежую струю в оформление спектакля внесла художница Наталья Гончарова — автор декораций и костюмов. Как вспоминает режиссер Григорьев, «оформление Гончаровой, навеянное русским народным творчеством и явившее собой откровение буйных красок и примитивистской фантазии, отлично оркестрованная партитура с большим количеством прекрасных русских и восточных тем и, наконец, ее исполнение большим оркестром и великолепными русскими певцами и хористами под управлением дирижера Монте — совершенно покорили публику».

Но после успеха «Золотого петушка», напомнившего о триумфах первых Русских сезонов, наступил спад. 26 мая публике был представлен балет «Соловей», который разочаровал большую часть зрителей отсутствием мелодии в партитуре. Новая работа

И. Стравинского скандала не вызвала, но и особого впечатления не произвела. Впрочем, то же можно сказать и о спокойной хореографии Б. Романова, и выдержанном в пастельных тонах оформлении А. Бенуа: они, по мнению большинства зрителей, не сочетались с «резкостью музыкального языка».

Последняя премьера сезона — балет «Мидас» — также не принесла успеха труппе. Видимо, Михаил Фокин, осуществивший за короткое время три постановки и танцевавший чуть ли не в каждом спектакле, попросту устал, у него не хватило творческих сил на скрупулезную работу над четвертым балетом. Кроме того, с самого начала репетиций его не привлекали ни тема, ни музыка М. Штейнберга. Бледными оказались на этот раз и декорации М. Добужинского. Поэтому явно не удавшийся «Мидас» до конца парижского сезона был показан всего три раза.

Итог выступлений Русского балета Дягилева на сцене Гранд-опера на первый взгляд казался мало впечатляющим: три новых спектакля энтузиазма у публики и критики не вызвали и лишь «Золотой петушок» получил безоговорочное признание. Но у каждой медали есть, как известно, оборотная сторона. В данном случае было важно, что о прошлогодних экспериментах Дягилева и его единомышленников никто, к счастью, не вспоминал, колкостей и укоров в их адрес не раздавалось, а значит, не всё потеряно. Даже отсутствие Нижинского ничуть не умалило внимание публики к Русскому балету. Учитывая это, Маэстро был удовлетворен. Он строил новые планы.

Еще годом ранее между сэром Джозефом Бичемом и Дягилевым была достигнута договоренность о проведении нового сезона Русского балета в театре «Дрюри-Лейн». И вот члены труппы пересекли Ла-Манш, чтобы вновь оказаться в Лондоне. Незадолго до этого здесь «воцарился» Федор Шаляпин. Исполнение им главных ролей в операх «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Иван Грозный» встретило восторженные отклики зрителей и прессы. Сочетание же его пения в «Князе Игоре» с «Половецкими плясками» произвело на лондонскую публику ни с чем не сравнимое впечатление.

С балетной программой дело обстояло гораздо сложнее. Летом 1914 года Дягилев понимал, что Мясин еще не готов полностью заменить Нижинского и стать первым танцовщиком Русского балета. Да, с ним ежедневно занимается Энрико Чекетти и Леонид делает заметные успехи. И всё же… С другой стороны, Сергей Павлович постоянно чувствует давление со стороны группы друзей, которую возглавляет меценатка леди Рипон: они дружно настаивают на возвращении в труппу Вацлава.

Маэстро никому не показывал своих волнений, всем

улыбался и, стараясь представить репертуар с лучшей стороны, составил программу таким образом, чтобы популярные балеты перемежались с теми, к которым публика относилась более прохладно. В итоге «Дафнис и Хлоя», новая версия «Шехеразады», «Бабочка», «Тамар» были приняты благосклонно. Но подлинным триумфом сезона, как и в Париже, стал «Золотой петушок».

Завершала балетные премьеры сезона «Легенда об Иосифе». Дягилев, оценив ситуацию, решает помочь Мясину широкомасштабной рекламой. Для этого он не жалеет усилий, давая многочисленные интервью журналистам. Господа, Мясин — большой талант! На него следует обратить внимание! Сам Рихард Штраус согласился дирижировать балетом, в котором юный танцовщик исполняет главную партию! К тому же к созданию спектакля «приложили руку» такие известные деятели искусства, как М. Фокин и Х. М. Серт… Приманка сработала. Лондонская публика ждала чуда, и постановка «Иосифа» не обманула ее надежд. В итоге балет здесь приняли гораздо лучше, чем в Париже.

Правда, во время премьерного показа Дягилеву принесли странную телеграмму. Ее отправитель, граф Гарри фон Кесслер, высказывал пожелание успеха Русскому балету и выражал сожаление, что не может лично присутствовать на спектаклях, а дальше писал, что намеченные на осень гастроли в Германии вряд ли состоятся. Сергей Павлович, прочитав телеграмму, пожал плечами и сказал сотрудникам: «Дорогой граф, должно быть, болен. Хотел бы я знать, почему вдруг прекрасно спланированное турне не состоится». Погруженный, как всегда, в свои новые замыслы и текущие дела Русского балета, Дягилев не обращал внимания на многочисленные признаки усиливавшейся напряженности между Францией и Германией. Слухам о близкой войне он, как и многие из его окружения, не придавал никакого значения. А ведь Кесслер, близкий к придворным кругам Берлина, по сути, послал Маэстро предупреждение о том, что мир стоит на пороге больших перемен.

Лондонский сезон триумфально завершился 25 июля. Овациям в театре «Дрюри-Лейн», казалось, не будет конца. Старый сэр Джозеф Бичем вышел на сцену и произнес речь, в которой пообещал в следующем году «снова организовать дягилевский сезон — не менее замечательный, чем нынешний». Реальность такой перспективы казалась очевидна для всех присутствующих в зале. Действительно, раз британскую столицу жалуют своим вниманием даже представители правящей династии Романовых, почему бы и русским артистам не выступить здесь вновь? Пока же они разъезжались на отдых. Сбор

труппы, назначенный на 1 октября, должен был состояться в Берлине.

Сам же Дягилев отправился вместе с Мясиным в Италию. Сняв квартиру во Флоренции, они провели там несколько незабываемых недель. Прекрасная природа, морской воздух, посещение музеев — всё это произвело на молодого артиста неизгладимое впечатление. Однажды, когда они были в галерее Уффици, Маэстро задал Леониду вопрос, который давно его волновал: «Как ты думаешь, у тебя получилось бы сочинить балет?»

Сначала Мясин, никогда не думавший об этом, ответил отрицательно, а потом задумался. Так они и переходили из зала в зал, пока Леонид вдруг не остановился перед картиной Симоне Мартини и Липпо Мемми «Благовещение», написанной в 1333 году для капеллы Святого Ансано в сиенском соборе Успения Пресвятой Девы Марии. Юноша долго вглядывался в чудесное творение итальянских мастеров прошлого, полное готической изысканности. От архангела Гавриила, принесшего Богоматери благую весть, исходила фраза, начертанная на золоте: «Радуйся, Благодатная! Господь с Тобою!» Наконец Леонид воскликнул: «Клянусь, я смогу создать балет, и не один, а много! Сто, не меньше!»

Даже самое безоблачное счастье не может длиться вечно. В одночасье мир был взорван войной, вошедшей в историю как Первая мировая. Дягилев, остававшийся в первые ее месяцы в Италии, потерял буквально всё. Людям в Европе стало не до искусства, тяготы и лишения заставили их надолго забыть о легкокрылой Терпсихоре. И бесприютная труппа Русского балета, гонимая нуждой, рассыпалась по свету. Собрать ее, возродить к новой жизни было очень трудно.

Самому Сергею Павловичу тоже пришлось нелегко — как морально, так и материально. Игорь Стравинский, который бывал у Дягилева в этот период во Флоренции, а потом в Риме, свидетельствует: «Война перевернула все его проекты… и он принужден был придумывать новые комбинации, чтобы быть в состоянии продолжать свою деятельность и самому существовать. В этом тяжелом состоянии он испытывал необходимость иметь около себя друга, который мог бы его утешить, поддерживать его бодрость и помогать ему своими советами… Дягилев снял в Риме меблированную квартиру, чтобы провести зиму. Я остановился у него… В Риме в это время было мало народу вокруг Дягилева. Среди новых знакомств, которые я там сделал, назову Gerald'a Tyrrwitt (Джералда Хью Тиррит-Уилсона. — Н. Ч.-М.), принявшего

впоследствии титул лорда Бернерса… Я увидел также тогда Прокофьева, которого Дягилев выписал из России, чтобы обсудить с ним сочинение балета, который он ему заказал…»

…Подошел к концу страшный 1914 год. Подводя его итоги, Сергей Павлович с тоской подумал, что лишился всего. Нет больше Русского балета, и неизвестно, удастся ли вернуть его к жизни. В июле умер отец, Павел Павлович. С его смертью оборвалась еще одна ниточка, связывавшая импресарио с Россией. Ему казалось, что впереди — непроглядная тьма.

Весной 1915 года он словно возродился к новой, пока еще неведомой жизни. Из Рима переехал в Швейцарию и на окраине Лозанны, на северном берегу Женевского озера снял виллу «Бель Рив». Это оказалось тихое, спокойное место, где водились легионы птиц, которые только и ждали, когда их кто-нибудь накормит. Просторное здание с мраморными полами стояло у самого озера, утопая в зелени деревьев; повсюду радовали глаз кустарники и цветники.

Впервые после своего отъезда из России Сергей Павлович поселился не в отеле, а в красивом и уютном доме. Первые дни пребывания здесь импресарио наслаждался тишиной и покоем, возможностью отрешиться от многочисленных забот, которые отнимали его время и силы на протяжении многих лет. В компании Мясина он подолгу засиживался за обедом у распахнутого окна столовой, обсуждая планы на будущее. Часто к ним присоединялся Стравинский, обосновавшийся в Шато-д'Эксе, в двух часах езды на велосипеде, а также жившие неподалеку Лев Бакст и чета художников — Михаил Ларионов и Наталья Гончарова.

Однако долго находиться в столь безмятежном состоянии духа Дягилев, конечно, не мог. Вскоре он решил, что настало время собирать старых соратников — кого удастся найти — и новых артистов, которые под его руководством станут ядром возрождения Русского балета.

В один из дней, когда Маэстро обдумывал план дальнейших действий, пришло письмо из Петрограда (так вскоре после начала войны стал называться Санкт-Петербург) от режиссера Григорьева. Сергей Леонидович волновался о дальнейшей судьбе антрепризы и спрашивал Дягилева о возможных перспективах. Сергей Павлович очень обрадовался этой весточке и сразу же ответил, что «намерен снова начать работу и организует гастроли в Северную Америку». А спустя некоторое время он телеграммой вызвал режиссера в Швейцарию на «важный разговор».

43-летний Дягилев уже вышел из призывного возраста и не

подлежал мобилизации в армию[62]. К тому же он был фактически отрезан от России. Поэтому Сергей Павлович встретил Григорьева «как человека, вернувшегося с того света, и забросал вопросами». Вскоре они перешли к делу. Маэстро сообщил, что уже подписал контракт о выступлениях труппы в Северной Америке и даже намерен сам туда отправиться, как того требуют организаторы турне.

Сергей Павлович попросил своего верного сподвижника помочь ему собрать труппу: «Прежде всего нужно узнать, присоединятся ли к нам Карсавина и Фокин. Я до сих пор не получил от них ответа. Кроме того, Вам необходимо ангажировать как можно больше танцовщиков в России, а я, со своей стороны, попытаюсь сделать всё возможное, чтобы сделать это за границей». Григорьев был очень удивлен, узнав от Дягилева, что одна из важнейших его задач — освобождение Нижинского, интернированного в Австрии: «Оказалось, что финансовую часть американских гастролей взял на себя банкир Отто Канн, поставивший условие, что с нами будет Нижинский. Дягилев… уже закидывал удочку, и кто-то из его друзей питал надежды на то, что благодаря вмешательству испанского короля Нижинский окажется на свободе».

Сразу же после отъезда Григорьева в Россию Дягилев начал поиски подходящих исполнителей среди английских танцовщиков. Определившись с выбором, пригласил артистов в Швейцарию. Прежде всего, Сергей Павлович решил сделать их «настоящими русскими». Для этого нужно было сменить язык, привычки, манеру поведения и, конечно, имена. Так, например, юная Хильда Маннингс стала Лидией Соколовой, со временем — одной из ведущих балерин труппы. Впоследствии она напишет книгу воспоминаний «Танцуя у Дягилева» («Dancing For Diaghilev» by Lydia Sokolova), в которой признается: «…у нас не было ничего: ни грима, ни туфель, вообще ничего. Но Дягилев творил чудеса. Каждые четыре дня он раздавал нам розовые атласные туфли. И, надо сказать, мы каждый раз с нетерпением ждали его возвращения из Парижа (у него не было средств, чтобы содержать танцовщиков, и он часто ездил во французскую столицу, пытаясь найти там деньги). Легко можно было определить, когда поездка выдавалась особенно удачной: на пальце у Мясина тогда появлялось новое кольцо». Но, несмотря на все трудности, полгода, проведенные на вилле «Бель Рив», по мнению Л. Соколовой, были для Сергея Павловича самыми счастливыми.

Одновременно Маэстро обсуждал с друзьями планы будущих постановок, как делал это когда-то с членами комитета — еще дома, в России. Один из главных его замыслов в этот период —

сделать из Мясина хореографа. Заодно Дягилев изменил и написание его фамилии: с Miassine на Massine (Масин). Импресарио посчитал, что так будет лучше для антрепризы.

К этому времени Леонид, занимаясь под руководством маэстро Чеккетти, добился заметных успехов как танцовщик. Но танцевать и ставить спектакли — разные вещи. К тому же Дягилев еще не забыл постановочные опыты Нижинского. Поэтому он не стал предлагать своему новому протеже сразу создать балет, а решил начать с малого: поручил ему поставить в фокинской манере несколько танцев на музыку из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». В дальнейшем он видел Мясина в роли постановщика нового балета под условным названием «Литургия». Всё еще увлеченный эуритмикой, Дягилев планировал, что исполнение главной партии Девы Марии пройдет «не под музыку, а под звук ритмической дроби». Но балет так и не был поставлен. Вины Мясина в этом не было: репетиции он провел вполне успешно, и спектакль сложился. Просто наступил момент, когда Сергей Павлович утратил интерес к ритмопластике — она стала для него пройденным этапом.

С. Л. Григорьев, вернувшись в Петроград, сразу же стал разыскивать ведущих дягилевских сотрудников, но потерпел двойную неудачу: ни Карсавина, ни Фокин вернуться в Русский балет в то время не могли. Тамара (Тата, как называли ее близкие друзья и коллеги) незадолго до того вышла замуж за британского дипломата Генри Брюса и ждала ребенка. (В 1918 году она с мужем и маленьким сыном чудом вырвется из советской России и вернется в Лондон, где вновь станет «звездой» Русского балета.) Фокин же не счел для себя возможным уехать из России во время войны.

Сергей Леонидович пребывал в полной растерянности: Маэстро требует танцовщиков, а почти все они призваны на военную службу. В итоге ему удалось ангажировать лишь около половины мужского состава. Правда, один из танцовщиков — Станислав Идзиковский — оказался для труппы очень ценным приобретением.

С танцовщицами тоже возникло немало трудностей. Помимо артисток кордебалета нужно найти солистку на замену Карсавиной. После долгих поисков Григорьев обратился к молодой и прелестной Ольге Спесивцевой, которая «только что выдвинулась в Мариинском театре». В результате настойчивых уговоров режиссера она вроде бы согласилась вступить в труппу Дягилева, но когда дело дошло до подписания контракта, неожиданно отказалась ехать в Швейцарию. Танцовщиц уровня Карсавиной на сцене Мариинки в то время больше не было, и

Сергею Леонидовичу пришлось ехать в Москву, где ему посчастливилось подписать контракт с ведущей балериной Большого театра Ксенией Маклецовой. В итоге Григорьеву «как-то удалось заполучить практически всех танцовщиц», нужных Дягилеву.

Сам же Маэстро искал исполнителей по всей Европе и вскоре собрал большую труппу. Не было только Нижинского, участия которого требовал господин Отто Канн. Но Сергей Павлович был уверен: скоро Вацлава отпустят и к началу поездки в Северную Америку он присоединится к Русскому балету.

А вот отсутствие Фокина, похоже, Дягилева не очень расстроило. Он как-то признался друзьям, что «со времени последнего лондонского сезона его не покидает чувство, что они с Фокиным двигаются в разных направлениях. Хореография Фокина, по его словам, была в своем роде великолепна, но пришла пора уступить дорогу чему-то новому». Он подразумевал, конечно, Мясина. Танцы, сочиненные Леонидом к «Снегурочке», и постановка так и не завершенной «Литургии», заставили Дягилева окончательно поверить в его хореографический талант.

Итак, новая труппа — путем многих совместных усилий — сформирована. Теперь, перед решающей поездкой в Америку, ее необходимо испытать. К тому же Дягилеву хотелось увидеть на сцене первый балет Мясина на музыку оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка», который получил название «Полуночное солнце». С этой целью Сергей Павлович организовал два благотворительных концерта для Красного Креста: один — в Женеве, а другой — в Париже.

Первый концерт прошел 20 декабря 1915 года с участием Игоря Стравинского, управлявшего оркестром во время исполнения «Жар-птицы», его большого друга — дирижера женевского симфонического оркестра Эрнеста Ансерме и знаменитой певицы Фелии Литвин. Русская по отцу и канадка по матери, она, по ее собственному признанию, второй раз выйдя замуж за француза, «стала француженкой». Когда началась Первая мировая война, Ф. Литвин окончательно оставила оперную сцену и стала заниматься благотворительностью. В книге «Моя жизнь и мое искусство» певица пишет: «…я страдала за обе свои любимые отчизны: за Россию и за Францию. Всё это время я выступала в Шатегийоне, Клермон-Ферране и Риоме, устраивала концерты в пользу солдат прямо на улицах. Пожертвования я собирала в кепи. Потом я вернулась в Париж и послала в „Фигаро“ следующую телеграмму: „Не имея возможности отдать свою жизнь двум моим любимым отечествам

— России и Франции, я отдаю им свой голос“». И этот голос в очередной раз потряс публику: Фелия открыла концерт пением русского национального гимна, а затем исполнила романсы М. Мусоргского и С. Рахманинова. Успех был неслыханный!

Закрепили его выступления танцовщиков С. Идзиковского, К. Маклецовой и А. Больма. Но главный интерес у зрителей всё же вызвал балет «Полуночное солнце» в постановке Л. Мясина. Его хореография представляла собой непрерывный танец, состоящий из множества интересных и разнообразных движений. Леонид сполна оправдал надежды Дягилева, о чем свидетельствовали долго не смолкавшие аплодисменты зрителей. К тому же, по мнению режиссера Григорьева, успеху балета «немало способствовали созданные Ларионовым красочные и оригинальные костюмы в древнерусском стиле — они отлично смотрелись на темно-синем с золотом заднике, — а также великолепная партитура Римского-Корсакова».

Маэстро ликовал: Мясин понимал его с полуслова и реализовывал его, дягилевские идеи. Сергею Павловичу казалось, что он, наконец, нашел своего хореографа. Теперь ему не нужен никто кроме Леонида — ни Фокин, ни Нижинский.

…Из Женевы труппа Русского балета выехала в Париж, где 29 декабря на сцене Гранд-опера был дан второй благотворительный концерт. Зал театра вновь, как и в былые годы, заполнила элегантная публика, и «выручка оказалась сенсационной»: сбор от спектакля достиг 400 тысяч золотых франков. Особенно большой успех имел балет «Полуночное солнце». Дягилев, улыбаясь, сказал критику Валериану Светлову, стоявшему рядом с ним в кулисах: «Вот видите, из талантливого человека можно в мгновение ока сделать хореографа!»

Возможно, это и было преувеличением. Но Дягилев действительно умел растить таланты, формировать творцов. И время показало, что, если он и давал авансы Мясину, тот блистательно оправдал их.

Два концерта, в Женеве и Париже, окончательно убедили Дягилева в том, что собранная им труппа готова ехать в турне по Северной Америке. Из французской столицы артисты отправились в Бордо. А 1 января 1916 года пароход, на борту которого находился Русский балет в полном составе, начал долгое плавание к берегам США.

Глава шестнадцатая ВЕТЕР СТРАНСТВИЙ

Тяжко было решиться Дягилеву на дальний путь через Атлантику. Пойти на это заставила его лишь крайняя необходимость: без его присутствия гастроли в Северной Америке были немыслимы. Но при его панической боязни бескрайнего морского пространства многодневное путешествие по океану превратилось в настоящую муку: Сергей Павлович сидел в своей каюте в пальто и шляпе, а рядом с ним лежало три спасательных пояса — на случай, если пароход будет атакован немецкой подводной лодкой, чего боялись все пассажиры. От непрерывного нервного напряжения он не мог ни спать, ни есть, ни пить. Немного приходил в себя лишь тогда, когда его верный камердинер Василий «становился на колени и молился о благополучном окончании путешествия». Наконец, после многодневных волнений показались огни Нью-Йорка, среди которых возвышался символ США — статуя Свободы.

Одной из первых, кого члены труппы встретили в Нью-Йорке, была балерина Лидия Лопухова. Она оставалась такой же веселой, неунывающей, как и раньше, и Сергей Павлович очень обрадовался ее появлению. Большой любитель давать артистам новые, звучные имена, он нарек ее Лопоковой. Под этим именем она и вошла в историю Русского балета, став одной из ярчайших его звезд.

А Нижинского, в конце концов освобожденного, всё не было. Как ни странно, это никого в труппе особенно не расстраивало. Единственный балет, который никогда раньше не шел без его участия, — «Послеполуденный отдых фавна». И теперь в отсутствие Вацлава Дягилев поручил главную роль Мясину.

Понимая важную роль прессы в успехе гастролей, импресарио сразу же после прибытия в Америку дал интервью корреспондентам нескольких крупных газет. В «Нью-Йорк пост», например, появилось его высказывание: «Наша проблема заключается в том, что человеческое тело красиво, пока оно молодо. Голос певца к тридцати годам развивается, тогда как тело танцовщика в этом возрасте уже, напротив, разрушено жизнью. Следовательно, надо действовать, и действовать быстро». Сам Дягилев действовал быстро, четко, обдуманно.

Всего через пять дней после прибытия в Нью-Йорк, 17 января, артисты Русского балета дали первое представление. Его программа включала «Жар-птицу», «Зачарованную принцессу», «Полуночное солнце» и «Шехеразаду». Американские зрители, впервые увидевшие русских танцовщиков, отнеслись к ним

восторженно. В течение двухнедельных гастролей все спектакли проходили при переполненных залах.

Но американские гастроли оказались нелегкими. Артисты посетили 16 городов, и практически каждый день им приходилось выступать на новых площадках. Бытовые неудобства, связанные с ночными переездами, конечно, утомляли. Но это была цена славы, и члены труппы не роптали. Правда, все были рады вернуться в Нью-Йорк, где им предстояло выступать на сцене Метрополитен-оперы.

Второй нью-йоркский сезон открылся 3 апреля, и опять без Нижинского. Но через несколько дней он, наконец, прибыл с женой. Встреча Вацлава с Дягилевым вышла нерадостная: Нижинский сразу же потребовал у бывшего наставника выплатить ему гонорары за все годы, что он работал с Русским балетом без контракта. Сумма получалась астрономическая — полмиллиона золотом! Сергей Павлович опешил: разве он не платил за всё, что было нужно Ваце, не исполнял его прихоти? Кроме того, он сейчас просто не в состоянии собрать такую сумму!

Видимо, Нижинский и сам вскоре понял, что перегнул палку. В глазах Дягилева, внешне любезного и предупредительного, он то и дело видел холодок. Конечно, Сергею Павловичу нужен первоклассный танцовщик, ведь американская публика, как и европейская, ждет от Русского балета чуда, но Маэстро больше не поощряет его как хореографа, а занимается карьерой Мясина.

Вацлав лишь укрепился в подозрениях, когда сделал попытку рассказать Дягилеву о новых балетах, постановкой которых был очень увлечен в ту пору: «Тиле Уленшпигеле» Рихарда Штрауса и «Мефистофеле» Ференца Листа. По словам Ромолы Нижинской, Дягилев не проявил к ним ровным счетом никакого интереса, пренебрежительно заметив:

— Раз это немецкая музыка, это не может иметь большой ценности.

Ромола напомнила Маэстро:

— Но это музыка Рихарда Штрауса, произведение которого вы сами поставили полтора года тому назад.

Дягилев парировал:

— Да, но времена меняются; война продолжается, и, во всяком случае, Штраус — это от каботинажа[63].

Говорил ли Сергей Павлович о каботинаже Рихарда Штрауса — судить трудно, ведь мемуары Ромолы Нижинской написаны с пристрастием и она далеко не всегда справедлива в своих оценках. Но в данной ситуации совершенно ясно одно: Дягилев не проявил никакого интереса к самостоятельному творчеству того, кого еще совсем недавно называл «гениальным хореографом».

Теперь импресарио придерживался другого мнения: «Нижинский мог создавать „гениальные“ произведения только в сотрудничестве с ним и такими художниками, как Бакст, а не самостоятельно; единоличное творчество Нижинского — cela ne peut avoir grande valeur[64]…»

Впервые появившись на сцене 12 апреля в «Петрушке» и «Призраке розы», Нижинский не снискал особых лавров и как танцовщик. Тому было несколько причин. Во-первых, зрители уже видели в этих партиях других исполнителей и, не разбираясь в тонкостях балетного искусства, отдали предпочтение им. Во-вторых, после двухлетнего перерыва Вацлав, естественно, танцевал хуже, чем раньше. Правда, с каждой репетицией он восстанавливал форму.

Неудачи, невнимание Дягилева обозлили Нижинского, и его отношения как с Сергеем Павловичем, так и с членами труппы обострялись буквально с каждым днем. А ведь личные отношения напрямую касались общего дела. Когда Маэстро заговорил с Отто Канном о возможности новых гастролей в Америке, тот опять поставил жесткое условие: в них непременно должен участвовать Нижинский. Что оставалось делать? Начались тягостные переговоры с Вацлавом, входе которых он выразил согласие, но только при условии, «если ему предоставят… полное руководство труппой».

Час от часу не легче! Получается, Дягилев должен остаться в стороне. Но в интересах труппы отказывать Канну было нельзя. С. Л. Григорьев вспоминает: «Дягилев решил, что, когда придет время, он отдаст все предприятие в распоряжение Кан<н>а, сам отойдет от руководства, а Метрополитен подпишет контракт напрямую с Нижинским как главой труппы. Кан<н> согласился с этой перестановкой, и в свое время она свершилась».

Размышляя над сложившейся ситуацией, Сергей Павлович еще раз убедился в правильности изречения «всё, что ни делается — к лучшему». В самом деле, многочисленные переезды во время американского турне не позволили бы ему начать работу над новыми постановками, о которых он давно мечтал. Если же он останется в Европе с Мясиным и еще несколькими исполнителями, можно будет вплотную заняться подготовкой к 10-му Русскому сезону.

В конце апреля выступления труппы в Нью-Йорке завершились. Еще за неделю до этого Русский балет во главе с Дягилевым получил приглашение выступить в мадридском театре «Реал». Ранее труппа никогда не гастролировала в Испании. Сергея Павловича такая перспектива обрадовала: она

обеспечивала летний контракт. К тому же ему было лестно узнать, что искусством русских артистов заинтересовался сам король Альфонсо XIII. Личная встреча с ним давала возможность поблагодарить его величество за помощь в освобождении Нижинского.

Итак, в путь! Ветер странствий, казалось, был попутным.

Груз на борту корабля «Данте Алигьери», вышедшего в начале мая из нью-йоркского порта, «состоял из военной амуниции, лошадей и Русского балета». Дягилев тут же поинтересовался у капитана, насколько велика опасность нападения немецких подводных лодок. Трудно сказать, успокоил ли его ответ: в открытом океане — риск небольшой, но он возрастет по мере приближения судна к испанскому побережью.

К счастью, до Кадикса они добрались благополучно. Неприятности ждали в порту. Когда члены команды стали выгружать багаж, в воду упал ящик со всеми оркестровыми партитурами, и его тут же понесло течением. Бесценный груз удалось спасти лишь благодаря проворству Чусовского, секретаря Маэстро. Но тут же в воду упал другой ящик — с декорациями к балету «Тамар». Когда его подняли на борт, оказалось, что значительная часть декораций безнадежно испорчена.

И всё же гастроли в Мадриде, несмотря на эти досадные происшествия, прошли успешно. Первое представление состоялось 26 мая, на нем присутствовали король с королевой и многие испанские аристократы. Зрители тепло приветствовали Л. Лопухову, Л. Чернышеву, Л. Мясина. Особый восторг вызвал балет «Полуночное солнце». После окончания спектакля королевской чете были представлены Дягилев и ведущие танцовщики труппы. Интерес венценосных особ к Русскому балету оказался настолько велик, что они посетили все спектакли, состоявшиеся в Мадриде.

После двухмесячного отпуска труппа собралась в Сан-Себастьяне. Именно здесь 21 августа 1916 года состоялось открытие 10-го Русского сезона. В этот вечер на суд зрителей была представлена премьера балета Л. Мясина «Менины»[65] на музыку французского композитора Габриеля Форе. Балет открыл испанский цикл в творчестве молодого хореографа. Именно тогда Мясин начал серьезно изучать испанский народный танец, приглашая для участия в своих постановках знаменитых испанских исполнителей. Особое же очарование его первому «испанскому» балету придали костюмы в стиле Диего Веласкеса и декорации, созданные Хосе Марией Сертом.

Балет имел огромный успех. Им был очарован сам король

Альфонсо, специально приехавший в Сан-Себастьян, чтобы присутствовать на премьере. После спектакля он послал роскошные букеты ведущим балеринам — Лидии Лопуховой и Любови Чернышевой.

Незадолго до этого к части труппы, обосновавшейся в Испании, присоединились художники Михаил Ларионов и Наталья Гончарова. Ларионов, увлеченный русским фольклором, помогал Мясину в постановке балета по мотивам русских сказок, навеявших Анатолию Лядову одно из самых знаменитых его произведений — симфоническую картину «Кикимора». Вот как писал о своей «героине» в предисловии к музыкальной сказке сам композитор: «Живет, растет Кикимора у кудесника в каменных горах. От утра до вечера тешит Кикимору кот-баюн — говорит сказки заморские. С вечера до бела света качают Кикимору во хрустальной колыбельке. Ровно через семь лет вырастает Кикимора. Тонешенька, чернешенька та Кикимора, а голова-то у ней малым-малешенька, со наперсточек, а туловища не опознать с соломиной. Стучит, гремит Кикимора от утра до вечера; свистит, шипит Кикимора со вечера до полуночи; со полуночи до бела света прядет кудель конопельную, сучит пряжу пеньковую, снует основу шелковую. Зло на уме держит Кикимора на весь люд честной».

Премьера «Кикиморы» состоялась 25 августа. Сумела-таки покорить испанцев русская «злючка» — необычной, талантливой постановкой, прекрасными костюмами, созданными М. Ларионовым и Н. Гончаровой.

Итак, две премьеры в Мадриде оказались успешными. И это — во время войны, когда вновь сформированная труппа оказалась разделенной на две части, находившиеся в разных концах света! Вряд ли кому другому, кроме Дягилева, удалось бы совершить подобное. Он же отнюдь не почивал на лаврах — напротив, старался как можно быстрее подвести черту под прошлым, чтобы двигаться дальше. Многие довоенные постановки, прежде всего созданные Фокиным, кажутся ему теперь устаревшими. Новое время на многое заставило посмотреть иным взглядом и поставило перед Маэстро глобальные задачи: теперь, считает он, нужна новая эстетика.

Он был увлечен современной французской живописью и среди ряда художников выделял прежде всего Поля Гогена. Отсюда происходило стремление «изменить пластическое выражение доселе невиданными средствами, вдохновленными тенденциями экспрессионизма». Пожалуй, единственное, что осталось для него неизменным, — это предпочтение, отдаваемое балету перед оперой, которую Дягилев, как и прежде, называл

«пыльной».

В это время Сергей Павлович силой своей энергии и обаяния, безупречным художественным вкусом, непоколебимым авторитетом влияет на целый ряд областей искусства, но главные преобразования производит всё же на театральной сцене. Он сотрудничает с основоположниками кубизма Пабло Пикассо и Хуаном Грисом, крупнейшим представителем мирового художественного авангарда XX века Максом Эрнстом, известным живописцем, графиком, театральным декоратором, скульптором и керамистом Андре Дереном, живописцем и графиком Жоржем Руо, ярко выразившим в творчестве идеи экспрессионизма… Дягилев способствует расцвету таланта композиторов Клода Дебюсси, Мориса Равеля, одного из реформаторов европейской музыки начала XX века Эрика Сати, Дариуса Мийо, Жоржа Орика, Мануэля де Фалья, Сергея Прокофьева, Игоря Стравинского, обращается к творчеству Алексиса Эмманюэля Шабрие — композитора старшего поколения, представляющего романтическое направление в музыке. Когда же речь заходит о литературной основе будущих постановок, Маэстро, не отрицая значение классики, сотрудничает и с современными писателями — Гуго фон Гофмансталем, Габриель Сидони Колетт, Жаном Кокто… Обсуждая с соратниками общие действия, Дягилев постоянно подчеркивает свое желание «способствовать развитию искусства путем кристаллизации особенностей, свойственных русскому балету».

Восьмого сентября часть труппы отправилась из Бордо на корабле «Лафайет» в Америку. Дягилев же, согласно контракту отстранившийся от участия в гастролях, решил провести зиму с оставшимися при нем танцовщиками в Риме. Практически всё время занимали репетиции, дискуссии о новых постановках, «разговорушки» с ближайшим окружением — о жизни, о событиях в России.

Через две недели из Нью-Йорка дошли первые вести о выступлениях Русского балета. Оказалось, что к труппе присоединились две балерины — Ольга Спесивцева и Маргарита Фроман. Нижинский же, используя свое положение содиректора, решил представить на суд американских зрителей *свой* новый балет «Тиль Уленшпигель» на музыку Рихарда Штрауса. Сначала между разными группировками артистов по неизвестной причине стали появляться трения. Затем последовал поток телеграмм, из которого выяснилось: разногласия связаны с распределением ведущих партий и составлением программы выступлений. В каждой депеше Дягилева просили дать совет. Сергей Павлович

оказался в весьма затруднительном положении: руководить из Рима труппой, находящейся в Нью-Йорке, отнюдь не просто.

Апофеоз нервотрепки и взаимных упреков наступил 23 октября после провала на сцене Метрополитен-оперы премьерного спектакля «Тиль Уленшпигель». Эта постановка за все годы существования Русского балета оказалась единственной, которую Дягилев так и не увидел.

Завершив гастроли в Нью-Йорке, труппа отправилась в турне по стране. Поток телеграмм прекратился, но в Рим стали приходить письма. В них сообщалось о «неописуемом хаосе, который царит в труппе» и мешает работе. Вскоре наступил момент, когда из США перестали поступать денежные переводы. Хорошо, что у Дягилева были еще остатки аванса, иначе та часть труппы, которая обосновалась с ним в Риме, очутилась бы в очень затруднительном положении. Итог оказался плачевным. С. Л. Григорьев вспоминает: «…дирекция Метрополитен-оперы поручила некоему Джону Брауну привести дела труппы в какой-то порядок. Тем не менее этот сезон не только завершился с большим дефицитом, но так подорвал нашу репутацию, что в Северной Америке Балет Дягилева никогда больше не мог появиться».

Пока в Соединенных Штатах происходили столь драматические для Русского балета в целом и лично для В. Нижинского события, жизнь второй части труппы в Риме протекала неплохо. Правда, и сюда доходили отголоски катаклизмов, которые, как следовало из газет, сотрясали Россию: отступление русской армии, большие потери в живой силе, министерская чехарда в столице и, наконец, 29 декабря в самом центре Петрограда, в Юсуповском дворце, убийство Григория Распутина, которое повлекло за собой цепь роковых для страны событий…

Читая газеты, Сергей Павлович страшно переживал. Его волновала судьба страны, оставшихся там родственников, угнетало чувство собственного бессилия. Спасти от мрачных мыслей могла только работа. К счастью, из Турина приехал с женой маэстро Чекетти и тут же возобновились утренние репетиции. А после обеда наступал черед Мясина, с которым они работали над созданием балета на музыку Доменико Скарлатти, оркестровка которой была поручена Винченцо Томмазини. Сюжет постановки, получившей название «Женщины в хорошем настроении», основывался на одноименной пьесе Карло Гольдони.

Дягилев присутствовал на всех репетициях, следил за каждым

движением танцовщиков, за каждым новым па, то и дело внося предложения и критикуя то, что ему было не по душе. В местных библиотеках он нашел старинные итальянские труды по хореографии, которые оказались очень полезны Мясину — тот пользовался ими в течение всех лет работы в Русском балете и «никому не позволял заглядывать в них».

Обстоятельства для молодого хореографа складывались в ту пору благоприятно. У него оказалось достаточно времени для того, чтобы отшлифовать каждую позу, жест и довести постановку до совершенства. Работа над балетом была закончена к концу декабря. Все, кто присутствовал на репетициях, оказались единодушны во мнении: он получился экспрессивным и очень оригинальным.

В начале 1917 года в России обострилась политическая ситуация, всё чаще бастовали рабочие крупных промышленных предприятий. А в конце февраля в Петрограде ударили такие морозы, которых не помнили даже старожилы. Столица оказалась без топлива и хлеба. Началась Февральская революция, и случилось невероятное: 2 марта государь отрекся от престола за себя и сына в пользу младшего брата. На следующий день великий князь Михаил Александрович своим манифестом отложил принятие власти до решения Учредительного собрания о форме правления в стране.

Читая газеты, Сергей Павлович чувствовал, как строчки прыгают перед глазами и к горлу подступает ком. Родная страна распята, растерзана врагом… Неужели ничего нельзя сделать? Он вспомнил, как летом 1914 года, после триумфально завершившегося лондонского сезона, младший брат императора, живший тогда с морганатической супругой и детьми в замке Небворт неподалеку от британской столицы, пригласил всю труппу Русского балета к себе в гости и они целых две недели жили под покровительством этого удивительно скромного в повседневной жизни человека, который, как только началась война, вернулся в Россию и чуть ли не ежедневно, по свидетельству многочисленных очевидцев, демонстрировал на фронте чудеса воинской доблести и бесстрашия. Но даже он не сумел сохранить монархию, хотя своим манифестом и положил конец революции, сохранив тем самым многие человеческие жизни.

На душе у Сергея Павловича было тяжко. Всё родное, близкое, дорогое рухнуло, безвозвратно кануло в прошлое.

Прошлым для Дягилева стали и Фокин с Нижинским. Он, конечно, не зачеркивал того, что они сделали в искусстве, — напротив, даже решил сохранить их постановки в репертуаре, —

но в минуты откровенности давал понять друзьям, что считает их творческую манеру устаревшей. Их место в помыслах Маэстро целиком занял Мясин. Именно Леонид, как представлялось в то время импресарио, является воплощением всего современного в искусстве и, значит, может реализовать его, Дягилева, идеи.

Так уж получилось, что здесь, в Риме, когда в Европе полыхала война, а в России пала монархия, в истории Русского балета начался новый, мясинский период. И если в первой его постановке, «Полуночном солнце», еще чувствуется влияние Михаила Фокина, то в дальнейшем его творчество протекает в совершенно ином русле, ознаменованном неповторимым стилем. Балеты Мясина, если сравнивать их с фокинскими и классическими, становятся «усложненными, суховатыми, вычурными».

Совершенствуя балет о Кикиморе, который было решено назвать «Русские сказки», хореограф создает завораживающий, чисто русский спектакль, завершавшийся необыкновенно красочной массовой сценой. Подготовку к 11-му Русскому сезону он заканчивает постановкой балета «Парад». Музыку к нему написал Эрик Сати, сценарий создал Жан Кокто. Он с первых дней знакомства с Дягилевым помнил исторический наказ Маэстро — «Удиви меня, Жан!» Но в этот раз, казалось, Кокто превзошел себя. К этому надо прибавить необыкновенное оформление, выполненное «новым гением в живописи, гением симплификации[66]» Пабло Пикассо, который с этих пор начинает играть в Русском балете почти такую же роль, как ранее А. Бенуа и Л. Бакст. Словом, всё в этом спектакле оказалось новаторским, он должен был стать настоящей сенсацией.

В середине марта закончилось американское турне Русского балета, и вскоре артисты вернулись в Европу. В тот день, когда они добрались до Рима, Дягилев получил телеграмму от Нижинского, остававшегося в США. Вацлав предлагал свои услуги в Испании. Показав послание своим помощникам, Сергей Павлович сказал не без удовлетворения: «Конечно же, после краха в Америке ему хочется к нам присоединиться! Ну, так и быть — после Парижа… Полагаю, королю будет интересно взглянуть на освобожденного пленника!»

11-й Русский сезон открылся 12 апреля 1917 года в Риме на сцене «Театра Констанци». Программа начиналась со спектакля «Женщины в хорошем настроении», который зрители приняли очень тепло. Кроме того что это был «итальянский» балет, он оказался одной из лучших постановок Мясина. Остроумная хореография прекрасно сочеталась с музыкой Скарлатти.

Блестящее исполнительское мастерство продемонстрировали Л. Лопухова, Л. Чернышева, Э. Чекетти, С. Идзиковский, А. Войциховский и сам Л. Мясин.

Вслед за этим труппа представила публике музыкальную пьесу «Фейерверк», которая когда-то впервые привлекла внимание Дягилева к юному Игорю Стравинскому. Оформил спектакль художник-кубист Д. Балл. Декорации состояли «из различных геометрических фигур — всевозможных кубов и конусов, сделанных из прозрачного материала: эти фигуры освещались изнутри в соответствии с очень сложным замыслом, который принадлежал Дягилеву, он же сам его выполнял». По мнению Маэстро, его фантазия должна была наилучшим образом интерпретировать музыку. С ним вполне согласились друзья, которые придерживались столь же авангардистских взглядов, как и сам импресарио.

Четыре спектакля в римском «Театре Констанци» прошли на одном дыхании. Дальше были Неаполь, Флоренция и затем — Париж. Этот город, где Дягилев впервые явил изумленной публике главное свое чудо — Русский балет, предстояло вновь завоевать после долгого перерыва.

Война изменила очень многое. Париж стал прифронтовым городом, и, поскольку мужчины призывного возраста служили в армии, былого веселья здесь не чувствовалось. В значительной степени другим стал за прошедшие годы и Русский балет. Некоторые мастера старшего поколения, например Адольф Больм, более не входили в труппу, а молодые танцовщики, исполнявшие ведущие партии, были практически неизвестны парижской публике. Изменился и сам Дягилев, прежде всего другими стали — под влиянием новых друзей — его художественные идеи: теперь он следовал последним достижениям в искусстве.

Это выразилось в первой же постановке, которая состоялась 11 мая на сцене театра «Шатле». За пару дней до показа «Жар-птицы» Маэстро объявил участникам спектакля, что в финальную картину балета будет внесено изменение, отвечающее духу времени: теперь Царевичу вместо короны и скипетра будут вручать фригийский колпак и красный стяг. Конечно, это была дань Февральской революции в России. Хотя Дягилев и провозглашал себя монархистом, со временем он несколько изменил взгляды и приветствовал новую власть. Видимо, не последнюю роль тут сыграло сделанное ему членами Временного правительства предложение стать министром искусств. Он хотя и отказался — предпочел остаться руководителем независимой

антрепризы, — но всячески стремился подчеркнуть свою лояльность. И вот — красный стяг на сцене, якобы символизирующий «победу сил света над силами тьмы, воплощаемыми Кощеем».

Сотрудники, узнав о замысле «диктатора», пытались его отговорить. Но куда там! Импресарио был, как всегда, упрям и не желал никого слушать. Отрезвление наступило лишь после того, как он убедился сам: зрители крайне холодно приняли его новшество. А на следующий день он получил письмо от журналиста и издателя Леона Бельби: «Позвольте мне привлечь Ваше внимание ко вчерашнему маленькому инциденту по поводу изменения, произошедшего в постановке „Жар-птицы“, и появления красного знамени, символизирующего русскую революцию… предупреждаю Вас, что на значительную часть французского общества, представленного некоторыми из своих руководящих элементов на вчерашнем спектакле, произвело очень плохое впечатление это выступление, которое они считают по меньшей мере ненужным, не имеющим никакого касательства к балету и кажущимся только провокацией по отношению к их самым почтенным чувствам… Позвольте Вам сказать совершенно откровенно, что я не думаю, чтобы комментарии газет, которые за этим последуют, были бы для Вас благожелательными…» Пришли и другие письма подобного рода. Дягилев понял, что нужно быстро восстановить сцену в первоначальном виде, что и было сделано. Но стоило парижанам увидеть балеты «Женщины в хорошем настроении» и «Русские сказки», как этот инцидент тут же был забыт…

Наступила очередь «самого смелого» из новых спектаклей Русского балета — «Парада». Премьера его состоялась в театре «Шатле» 18 мая. Стараясь подготовить парижскую публику к пониманию этой модернистской постановки, Гийом Аполлинер поместил в программе дягилевского балета статью «„Парад“ и новый дух», в которой писал:

«Это сценическая поэма, которую новатор музыкант Эрик Сати переложил в изумительно экспрессивную музыку, такую отчетливую и простую, что в ней нельзя не узнать чудесно прозрачного духа самой Франции.

Художник-кубист Пикассо и самый смелый из хореографов, Леонид Мясин, выявили его, в первый раз осуществив этот союз живописи и танца, пластики и мимики, который является очевидным признаком наступления более полного искусства…

Из этого нового союза, так как до сих пор декорации и костюмы, с одной стороны, и хореография, с другой стороны, имели между собой только кажущуюся связь, в „Параде“ вытекло

подобие сюрреализма, в чем я вижу отправную точку проявлений этого нового духа, который, найдя сегодня случай выразить себя, не преминет соблазнить избранных и обещает в корне изменить искусства и нравы во всемирное веселье, ибо здравый смысл требует, чтобы они были, по крайней мере, на высоте научного и промышленного прогресса…»

«Парад» изображал жизнь бродячего цирка, состоявшего из акробатов, китайского фокусника, маленькой американки и коня. Когда поднялся занавес, собственноручно расписанный Пикассо (кстати, именно для этого спектакля Дягилев впервые заказал специальный сценический занавес, а в дальнейшем будет это делать для большинства новых балетов), зрители увидели перспективу нью-йоркских небоскребов, изображенных в стиле кубизма. Герои представления с упоением исполняли эксцентричные танцы, а один из них, фокусник (Л. Мясин), глотал огонь. Еще два человека, облаченные в высокие и неудобные кубистские конструкции, находились возле кассы балагана и всячески расхваливали представление.

…Готовя постановку «Парада», Дягилев познакомился с самой щедрой своей меценаткой, ближайшей подругой Мизии Серт. Маленькую тоненькую женщину огромного обаяния и силы воли звали Габриель Бонер Шанель. Через несколько лет она совершит переворот в мировой моде и станет человеком-легендой. А пока Коко, как зовут ее друзья, находит сине-лиловую ткань для декораций, на которой Пикассо изобразил сангиной колонны. В. Федоровский пишет в книге «Сергей Дягилев, или Закулисная история русского балета»: «…она поручила Кокто купить карнавальные маски, сама выкрасила их белой краской и укрепила вокруг сделанной в декорации ниши. Она же заставила актеров сделать белый грим, напоминающий античные маски, — „фокус“, который будет потом повторяться множество раз. Недовольная костюмами, Шанель в последнюю минуту все их отменила и мгновенно сделала новые из тяжелых тканей из своей коллекции». Особенно прославился костюм Фокусника. В дальнейшем он стал эмблемой Русского балета, и его изображали на всех программах и афишах дягилевской антрепризы.

«Парад» стал этапом в истории Русского балета. Теперь границы, отделявшие классический балет от ярмарочного балагана, были окончательно уничтожены. И это закономерно: новое время выдвинуло новые требования. Отныне Дягилев, а вместе с ним и вся труппа, следует исключительно модернистским тенденциям, которые уже утвердились в Европе. И Маэстро теперь не столько пропагандирует русский балет за границей, сколько стремится быть в авангарде художественной

жизни Запада.

И всё же он не спешит полностью забыть старое. Практически в полной неприкосновенности остаются в репертуаре спектакли прежних лет. Он только не хочет их повторений: «„Клеопатра“, „Шехеразада“, „Петрушка“ нужны, но не нужны их повторения, не нужны „Клеопатра“ № 2, „Шехеразада“ № 2, „Петрушка“ № 2…»

Парижский сезон восстановил репутацию Русского балета, несколько померкшую в годы войны. Но всё же, несмотря на очевидный художественный успех, былых триумфов не последовало. Больше всего зрителям понравился балет «Женщины в хорошем настроении», о котором даже противник дягилевской антрепризы критик А. Левинсон писал: «Вдохновение этого комического балета так по-настоящему удачно, исполнение такое однородное и свободное, всё целое так удалось, что я без всяких оговорок отдался сладости жизни этого прекрасного забвения. Если бы даже пытаться сопротивляться ему, с первых же тактов партитуры Скарлатти захватывают оживленные и иронические ритмы, которые увлекают вас в свой веселый хоровод. Эта музыка, вся от солнца, наполняет вас. Она пенится, шипит, опьяняет: это настоящее вино…»

После окончания парижского сезона труппа отправляется в солнечную Испанию. Русских артистов завораживают испанские танцы и коррида. Кажется, им нравится здесь буквально всё. И они нравятся испанцам: в Мадриде каждый спектакль идет с аншлагом. Странно только, что балеты на испанскую тему местных зрителей не очень-то волнуют, им гораздо больше нравятся «Клеопатра», «Шехеразада», «Тамар». Правда, в конце гастролей король попросил показать «Парад», зная, что оформил спектакль испанец. В целом он остался доволен, особенно лошадью, «при виде которой он просто умирал от смеха».

Нижинский, присоединившийся к труппе в начале гастролей, постепенно стал понимать, что теперь Дягилев вполне может обойтись без него. Нынешний успех Вацлава-танцовщика значительно уступал прошлому, да и в качестве хореографа он оказался не у дел. Теперь пришло время Мясина, это очевидно. Если Леонид и не достиг пока таких высот в танце, какие покорил когда-то Нижинский, то как хореограф он был явно сильнее. И все-таки Вацлав не торопился рвать нити, связывавшие его с Русским балетом. Вместе с труппой он отправился в Барселону. Нижинский знал: здесь его имя известно лучше, чем в Мадриде. А значит, можно наверстать упущенное, вернуть былую славу и любовь зрителей. Но «диктатор» делал рекламу не отдельным исполнителям, а труппе в целом, и его бывший протеже невольно

оказался в тени. Его отношения с Маэстро стали портиться день ото дня, и вскоре наступила развязка.

Дягилев жил в одном отеле с четой Нижинских. Как-то утром он обнаружил, что их багаж упакован и «грудой лежит возле двери». Поинтересовавшись у сотрудника отеля, что это значит, Сергей Павлович услышал в ответ: «Господа Нижинские уезжают ночным поездом в Мадрид».

Изумлению Дягилева не было предела. Как же так? Ведь Нижинский «афиширован» в вечернем спектакле! Импресарио тут же позвонил местному юристу, и вдвоем они обратились за помощью к губернатору. Тот был категоричен: испанский закон гласит, что, если артист «афиширован», он обязан выступать и разногласия с дирекцией не имеют тут ровным счетом никакого значения. В отель тут же послали двух полицейских, которые заявили артисту, что он не имеет права покидать Барселону, пока не примет участие в спектакле.

Теперь Нижинские совершенно обособились от труппы. Вацлав согласился ехать на гастроли в Южную Америку, куда вскоре отправлялся Русский балет, только потому, что Дягилев оставался в Европе.

Согласно контракту, артисты должны были плыть на британском корабле. Но Дягилев, беспокоясь об их безопасности, настаивал на том, что судно должно ходить под флагом какой-нибудь нейтральной страны. Вынужденное изменение маршрута вызвало сумятицу. Последовал длительный обмен телеграммами с организатором гастролей, который находился в Южной Америке. Наконец, члены труппы (кроме Нижинского, собиравшегося плыть на голландском судне) поднялись на борт испанского парохода «Королева Виктория Евгения». На пристани их провожали Дягилев и Мясин. Они оставались в Европе, чтобы готовить постановки для нового сезона.

В Монтевидео состоялась встреча труппы с импресарио месье Моччи. Он с возмущением заявил руководству труппы, что Дягилев нарушил контракт, отправив артистов в уругвайский Монтевидео вместо бразильского Рио-де-Жанейро, не приехал сам и не прислал Стравинского с Бакстом. А раз так, возмущался господин Моччи, раз русские артисты не собираются выступать в Рио — «городе чудес», они ему не нужны и могут отправляться обратно в Европу.

Разбушевавшемуся импресарио объяснили: Дягилев побоялся отправить своих артистов в Рио, потому что их пароход мог стать мишенью для немецкой торпеды, путь же в Монтевидео — более безопасный. После паузы Моччи с важным видом изрек, что в

сложившейся ситуации необходимо изменить условия контракта: артисты должны дать три дополнительных спектакля, не требуя оплаты, чтобы компенсировать ему непредвиденные расходы на транспортировку.

Что оставалось делать? Пришлось согласиться на эти условия. К счастью, после успешных выступлений труппы в Монтевидео Русский балет рассчитался с Моччи, после чего тот стал весьма дружелюбен.

В Рио-де-Жанейро русским артистам тоже сопутствовал успех, и оттуда они поездом отправились дальше — в бразильский город Сан-Паулу. Но по пути случилась беда: в туннеле от искры вспыхнул и в считаные минуты полностью выгорел контейнер с костюмами и декорациями. Сначала ошеломленным артистам показалось, что это — конец гастролей. Но вскоре выяснилось, что масштабы случившегося не столь уж и велики. Режиссер Григорьев вспоминал: «…мы действительно потеряли все декорации к „Призраку розы“ и „Клеопатре“ и детали оформления других балетов, но костюмы, к счастью, сохранились. К тому же для „Призрака розы“ требовались очень простые декорации, и их легко было восстановить». Конечно, случившееся повлияло на успех выступлений в Сан-Паулу — фурора в тот раз не было, но публика каждый вечер заполняла зал.

В столице Аргентины Буэнос-Айресе, где выступления труппы планировались в театре «Колон», на смену месье Моччи пришел другой импресарио — португалец Да Роза. Гастроли, которые начались 11 сентября 1917 года, оказались очень сложными. Тому было несколько причин.

Во-первых, во время войны сюда эмигрировало множество европейцев, и они значительно повлияли на отношение аргентинцев к искусству. Теперь считалось дурным тоном аплодировать во время спектаклей. А как же артистам обойтись без аплодисментов? Пришлось дирекции многих театров в Южной Америке пойти на хитрость: зрительные залы наводнили профессиональные клакеры.

Вторая проблема заключалась в Нижинском. Он становился всё более раздражительным, и с ним практически невозможно было найти общий язык. В один из вечеров, когда в театре шел «Послеполуденный отдых фавна», Вацлав вдруг начал во взвинченном состоянии ходить вдоль занавеса, не отрывая глаз от пола. Музыканты уже настраивали инструменты, и режиссер Григорьев попросил артиста принять нужную позу. Но всё оказалось напрасно — Нижинский не реагировал. Шли минуты томительного ожидания, зрители стали проявлять недовольство.

Сергей Леонидович, отвечавший за успех гастролей, оказался в полном замешательстве. И вдруг его осенило: Нижинского нужно оставить на сцене в одиночестве! Он попросил всех уйти за кулисы, и поднял занавес. Вацлава охватил ужас, и он бросился за кулисы. Пришлось занавес опустить. Тогда Григорьев подошел к танцовщику и жестко потребовал занять нужное положение на сцене. Тот, словно нехотя, подчинился и станцевал свою роль. Но всем после этого инцидента стало ясно: Нижинский серьезно болен.

Недаром говорят: «Пришла беда — отворяй ворота». Вскоре после истории с Нижинским начались неприятности с новым импресарио. Согласно условиям контракта, Да Роза должен был выплатить гонорар за неделю после восьмого спектакля и, кроме того, выдать артистам билеты на обратную дорогу в Европу. Но в условленное время он заявил, что рассчитается в конце сезона. Такого поворота событий допустить было никак нельзя: юрист, к которому обратились за консультацией, посоветовал не участвовать в девятом спектакле, иначе заработанных денег труппе не видать.

О назревшем конфликте предупредили администрацию театра, которая, казалось, не поверила в серьезность происходящего. Артисты же, собравшись в кафе по соседству с театром, ждали. Постепенно зрительный зал стала заполнять публика. Увидев, что танцовщиков нет, администрация театра подняла тревогу. Да Роза умолял руководителей труппы начать спектакль и обещал на следующий день расплатиться. Но те, помня совет юриста, отослали труппу в гостиницу. Спектакль был сорван, и дирекция театра предъявила претензии нечистому на руку импресарио. Артисты Русского балета на следующий же день получили свой гонорар и билеты на обратный путь.

Душевное состояние Нижинского ухудшалось. Признаки безумия, которое вскоре овладеет им целиком, проявлялись всё явственнее. Артисты, наблюдая за ним, перешептывались: «Бедный Вацлав! Он — конченый человек!» Многие старались, наблюдая из-за кулис, запечатлеть в памяти «бесподобный танец, в котором он забывался и, казалось, находил утешение от страданий». Худшие опасения оправдались. В последний раз великий танцовщик выступил 26 сентября 1917 года. Как вспоминает С. Л. Григорьев, «он танцевал в двух балетах, которые представляются символичными для его трагического финала, — „Призраке розы“, где он прыжком в окно покидает сцену, чтобы уже не вернуться, и „Петрушке“, где он погибает от руки коварного Мавра…».

Наконец, сезон в Буэнос-Айресе подошел к концу. Несмотря

на все трудности, в целом он оказался успешным. Артисты поднялись на борт корабля, чтобы вернуться в Европу. Казалось, можно было вздохнуть с облегчением. Но напоследок им пришлось пережить еще одну неприятность. За час до отплытия выяснилось, что команда отказалась грузить багаж Русского балета, потому что его транспортировка не оплачена. Это были, конечно, происки Да Розы. Он попросту всех надул! Пришлось артистам вывернуть карманы и заплатить матросам свои кровные, заработанные тяжким трудом.

После четырехмесячного отсутствия труппа вернулась в Барселону. Дягилев, встречавший своих артистов, тут же стал расспрашивать их о гастролях, аварии с декорациями и конечно же о состоянии здоровья Нижинского. Узнав о его ухудшении, Сергей Павлович сильно расстроился.

Были у него и другие причины для огорчений. Собрав труппу после небольшого отдыха, он объявил, что из-за затянувшейся войны ему всё труднее заключать контракты. Сам он верит, что «Русский балет еще узнает лучшие времена». Но пока удалось организовать лишь отдельные выступления в Барселоне, Мадриде и Лиссабоне.

Но закончить разговор на минорной ноте Маэстро не мог — не такой у него характер! Он тут же стал рассказывать, что Мясин задумал ряд новых постановок, и попросил всех быть готовыми к началу репетиций. Речь прежде всего шла о балете «Фея кукол» из репертуара Мариинского театра, который поставили на музыку И. Байера братья Николай и Сергей Легат, а оформил Лев Бакст. Сюжет волшебной сказки разворачивался в кукольной лавке, обитатели которой каждую ночь оживали и устраивали праздник во главе с Феей кукол. Классический танец, представляющий собой цепь законченных номеров, в этом балете окрашен кукольной пластикой — механичностью движений.

Но разве Сергей Павлович мог воспользоваться идеей, оставив ее в неизменном виде? Он не только создал новый сценарий, но и подобрал другую музыку — в нотных библиотеках Парижа и Рима «нашел малоизвестные произведения Россини и, отобрав, на его взгляд, подходящие, пригласил для их оркестровки итальянского композитора Респиги. Балет был назван „Волшебная лавка“».

В Барселоне труппа показала немало балетов, в том числе «Петрушку» и «Жар-птицу». А однажды, желая познакомить испанцев с творчеством их земляка Пабло Пикассо, ставшего знаменитым, решили дать оформленный им балет «Парад». Затем артисты отправились в Мадрид, где вновь оказались под

покровительством короля, и, наконец, переехали в Лиссабон. Театр, в котором Русскому балету предстояло выступать в столице Португалии, был огромный, похожий на цирк, и назывался «Колизей».

На следующий день после приезда труппы Дягилев вместе с ближайшими помощниками отправился в театр «Колизей», чтобы обсудить ряд вопросов с дирекцией. Когда они уже собирались войти в помещение, на улице неожиданно началась стрельба. Мимо бежали какие-то люди, их преследовала конная полиция. Гастролерам объяснили, что в Португалии началась революция и им лучше, не мешкая, вернуться в отель.

Хорошо, что гостиница располагалась совсем близко. Но там тоже оказалось небезопасно. Режиссер Григорьев, всё это время находившийся рядом с Дягилевым, вспоминает: «… администрация посоветовала нам взять матрацы и как можно лучше закрыться ими от разлетающихся стекол. В комнате отдыха только что разорвался снаряд и ранил несколько человек. Никто не знал, что будет дальше. В течение следующей недели, пока продолжались столкновения, мы вели странную и неудобную жизнь. Нам приходилось спать, не раздеваясь, то на полу в комнатах, то на лестнице; еды было мало, так как в отеле имелись лишь скудные запасы продовольствия, и нам всё это отчаянно надоело…»

Конечно, для Сергея Павловича, человека действия, такая ситуация была поистине мучительной. Бездеятельность для него — сущее наказание, но вдруг выяснилось, что она — не худшее зло. Неожиданно пришло известие: в России произошел большевистский переворот! Дягилев, узнав об этом, так расстроился, что стал проклинать всех революционеров подряд. Он всегда был далек от политики, но очень близко к сердцу принимал всё, что касалось Отечества. Теперь же ему стало совершенно ясно: в далеком родном краю грядут страшные времена. По сравнению со злом, которое они таили в себе, меркли все его личные неудачи.

Глава семнадцатая ОТ ОТЧАЯНИЯ ДО НАДЕЖДЫ

Несмотря на то, что порядок в Лиссабоне восстановили довольно быстро, его жителям было теперь не до Русского балета. Дягилев пытался связаться со знакомыми театральными агентами в разных странах, но безуспешно. К началу нового, 1918 года у прославленной труппы не оказалось ни одного контракта. Невольно возник сакраментальный вопрос: что делать? По условиям договоров, заключенных с членами труппы, импресарио имел право один месяц в году отводить исключительно репетициям и платить в это время артистам только половину жалованья. Жизнь, пока оставались хоть какие-то средства, вынудила прибегнуть к этому выходу. Отдав необходимые распоряжения ближайшим помощникам, сам Маэстро отправился в Мадрид — в надежде, что удастся организовать там гастроли.

Весь январь труппа не получала от своего руководителя никаких известий. Деньги таяли день ото дня, их не хватало даже на самую скромную жизнь, артисты были полуголодными, но продолжали репетировать — общими усилиями восстанавливали балет «Дафнис и Хлоя», который не показывали с 1914 года.

Для самого же Сергея Павловича начался худший период в его жизни. Он, привыкший преодолевать многочисленные препятствия, чувствовал, что энергия уходит, и был близок к отчаянию.

Наконец, он заключил контракт в Испании. 28 марта труппа после долгого вынужденного простоя покинула Лиссабон, а спустя три дня, в пасхальную субботу, дала первое представление в Вальядолиде.

Затем началась кочевая жизнь по небольшим городкам испанской провинции. Зрители встречали артистов очень радушно, особенно им нравились «Шехеразада» и «Половецкие пляски». Где бы ни выступали члены дягилевской труппы, залы всегда были переполнены. Но шла война, и устанавливать высокие цены на билеты было невозможно. Поэтому доход оказался мизерным и Дягилев смог выдать сотрудникам деньги лишь на пропитание, пообещав, что вернет долг в «лучшие времена». Артисты, которых обнадеживало уже само присутствие Маэстро, приняли его слова как должное. Они понимали: Сергей Павлович делает всё, что в его силах, а может, и больше, поэтому успокаивали друг друга тем, что «в Испании интересная жизнь и прекрасные люди».

И всё же время, проведенное в этой удивительной стране, никто не считал потраченным напрасно. Артисты изучали национальные танцы, постигая разнообразные движения и мимику — в маленьких рабочих тавернах, во время ритуалов корриды, которую неоднократно посещали в Бильбао. Но больше всего их поразили «дивные хоты[67], увиденные в Сарагосе». Восхищались ими буквально все, но Дягилев, как обычно, шел впереди — он задумал поставить испанский балет. Это желание было дерзким, поскольку в ту пору не существовало даже понятия «испанская хореография». А Маэстро нужна была не имитация, пусть и талантливая, а подлинные движения и ритмы.

Пока Сергей Павлович размышлял над тем, как лучше его собственному хореографу Леониду Мясину «погрузиться в стихию испанских танцев и попытаться схватить их суть», жизнь сама подсказала правильное решение. В один из дней он вместе с Леонидом присутствовал на состязании испанских танцоров на городской площади в Севилье. Многие выступавшие действительно оказались замечательными исполнителями. Их живописные костюмы, горделивая осанка, отточенные движения — всё вызывало восторг зрителей. Сложно было отдать кому-то пальму первенства…

И тут вдруг сквозь толпу протискивается молоденький андалузец Феликс Фернандес Гарсиа, танцор фламенко в местном кафе, выглядящий как настоящий дикарь. Стремительно засучив рукава, закатав штаны, юноша «бледнеет как смерть, сжимает скулы — и начинает танцевать фарруку». Трудность этого танца, зачастую исполняемого одновременно с пением, заключается в том, что танцовщик должен безостановочно выбивать дроби, чередуя их с сильным стуком каблуков. И Феликс так вдохновенно, на одном дыхании исполняет фарруку, что его тут же единогласно признают лучшим танцором Испании. Это — звездный час Феликса, его первый и последний триумф. Дягилев «отнял» его у Испании, пригласив в свою антрепризу. Никто пока и представить себе не мог, что эта история закончится настоящей трагедией…

Итак, у Мясина появляется замечательный педагог — теперь уже признанный знаток национальных испанских танцев Феликс Фернандес. Благодаря своей энергии, восприимчивости и таланту Леонид быстро прогрессирует и вскоре добивается успехов, которых ждет от него Дягилев. Почва для постановки испанского балета подготовлена, и Сергей Павлович заказывает его партитуру композитору Мануэлю де Фалье, а эскизы декораций и костюмы — Пабло Пикассо. Общими усилиями этих испанцев и дягилевской труппы вскоре будет создан удивительный балет

«Треуголка» по повести Педро Антонио де Аларкона.

Но эта работа, хотя и весьма заманчивая, всё же рассчитана на перспективу. Да, в Испании Русский балет пришелся ко двору — и в прямом, и в переносном смысле. С одной стороны, его любят и тепло встречают зрители, а с другой — к нему благоволит сам король Альфонсо, присутствующий на всех спектаклях, когда русские артисты выступают в Мадриде. Более того, теперь он «взял в привычку вести с Дягилевым долгие беседы в своей ложе и стал именоваться „крестным“ Русского балета». Всё это, конечно, льстит самолюбию Маэстро, но не дает ему забыть о главной проблеме: как во время затянувшейся войны найти рынок сбыта для его «товара»? Можно бесконечно долго восторгаться высоким искусством, но одними восторгами сыт не будешь. Людей нужно кормить, как бы банально это ни звучало. Мечтать о гастролях в Соединенных Штатах Америки теперь, после прошлогоднего провала Нижинского, не приходится. Поступило, правда, новое предложение из Южной Америки, но, Дягилев, подумав, решил его отклонить как несерьезное. Оставалась только Европа.

Первой страной, о которой он подумал в связи с возможным турне, была Британия. Ведь она находится на островах, а значит, там нет непосредственных военных действий. Конечно, речь не идет о широкомасштабных гастролях, как в былые годы. Снять бы небольшой театр, где труппа сможет спокойно репетировать, работать над обновленным репертуаром, и дождаться конца войны… Надежду на сотрудничество Дягилев выразил в письме лондонскому импресарио Эрику Вольхейму. Тот вскоре ответил, что в данный момент это, к сожалению, не осуществимо, но всё же шанс выступить в Лондоне есть. Как посмотрит господин Дягилев на возможность участия его труппы в программе мюзик-холла в «Колизеуме»? Многие его «звезды» призваны в армию, и дирекция испытывает трудности в формировании программы. Вполне вероятно, что с русским импресарио согласятся заключить контракт.

Сергей Павлович читал письмо британского коллеги, и сердце его наполнялось обидой. Получить такое предложение после триумфов Русского балета в Королевском театре «Дрюри-Лейн»! Это был болезненный удар по его самолюбию. Но финансовое положение антрепризы оказалось таким, что нужно было либо принимать статус-кво, либо распускать труппу. Маэстро долго колебался, но под «общим давлением» своих сотрудников всё же начал вести переговоры с дирекцией «Колизеума».

…Артисты буквально впитали в себя зажигательные

испанские танцы и пение, а лучшие на тот период танцовщики труппы Л. Лопухова, Л. Чернышева, Л. Мясин, С. Идзиковский, А. Гаврилов стали любимцами испанской публики, каждый их выход на сцену вызывал бурю аплодисментов. Но все понимали, что пребывание в Испании подходит к концу, жизнь диктовала свои требования. Все надежды на будущее теперь были связаны с Лондоном, но ясности пока не было. Между тем срок контрактов, заключенных членами труппы с Дягилевым, заканчивался через месяц. Словом, причин для волнений у всех оказалось предостаточно.

Сергей Павлович прекрасно отдавал себе отчет в том, что ничего конкретного он пока предложить труппе не может. Поэтому на общем собрании он объявил, что артисты «свободны выбирать другую работу», как только истечет срок контрактов; он же, со своей стороны, дает слово: если его переговоры с дирекцией лондонского «Колизеума» пройдут успешно, все контракты с членами труппы будут возобновлены и он выплатит им финансовую задолженность.

Артисты остались в Барселоне, а Маэстро выехал в Мадрид, откуда легче вести переговоры с Лондоном. Потянулись недели тоскливого ожидания. Порой казалось, что Русскому балету пришел конец и отныне танцовщикам нужно заботиться о себе самостоятельно. Некоторые так и поступили, покинув труппу. Осуждать их бессмысленно: людям просто не на что стало жить. Но однажды утром, когда надежда, казалось, окончательно умерла, из Мадрида пришла телеграмма: «Лондонский контракт подписан. Приеду послезавтра. Дягилев». Это было замечательное известие!

Правда, в связи с тем, что часть артистов покинула труппу, уехав в основном в Южную Америку, возник дефицит исполнителей. С. Л. Григорьев утверждает, что ситуация была «отчаянной», и в то же время он с гордостью заявляет: «…но самого талантливого молодого танцовщика Леона Войциховского я все-таки удержал и думаю, он об этом не пожалел, так как вскоре стал одним из наших премьеров».

Прибывший Дягилев возобновил, как и обещал, все контракты. Наконец-то труппа могла отправиться в Англию. Посреди всеобщего ликования вдруг выяснилось, что испытания вовсе не окончены: французское правительство отказало Русскому балету в транзитной визе. Это была «сладкая месть» председателя Совета министров Франции Жоржа Клемансо, разъяренного тем, что Россия после революции вышла из войны, нарушив союзнический долг. А раз так, ноги русских больше не будет во Франции! И неважно, революционеры они или артисты.

Пришлось Дягилеву прибегнуть к высочайшему покровительству. «Крестный отец» Русского балета король Испании Альфонсо XIII выступает в необычной для себя роли просителя — связывается со своим послом в Париже и дает ему щекотливое поручение: замолвить словечко за русских артистов в Матиньонском дворце — резиденции Клемансо. Его стараниями прежнее решение французского правительства спустя три недели было аннулировано. Визы получены, путь в Британию свободен!

По пути, в Париже, в мэрии седьмого округа, произошло радостное событие — церемония бракосочетания Пабло Пикассо и одной из дягилевских балерин, Ольги Хохловой. Оттуда новобрачные отправились в русский собор Александра Невского на улице Дарю, где состоялось венчание. Свидетелями на свадьбе были Жан Кокто и поэт и художник Макс Жакоб. В числе гостей присутствовали Сергей Павлович Дягилев, Гийом Аполлинер, Гертруда Стайн, Анри Матисс… С этих пор великий испанец не только продолжал сотрудничать с Русским балетом, но и «породнился» с ним.

Открытие сезона в «Колизеуме» было назначено на 5 сентября, и у труппы, прибывшей в Лондон в августе, оставалось около месяца на подготовку. Маэстро и директор мюзик-холла Эдуард Штоль оговорили в контракте, что это время будет использовано на обновление декораций и костюмов, а также заполнение вакантных мест в труппе.

Конечно, артисты готовились вовсе не к сезону в привычном для них понимании. В то время «Колизеум», как и все мюзик-холлы, давал по два представления в день, причем программа менялась каждую неделю. «Номер» же русских артистов был анонсирован где-то в середине, между выступлениями других исполнителей. Но о каких-либо обидах не могло быть и речи. У членов труппы появились любимая работа и твердый заработок, и они благодарили судьбу. Недаром впоследствии в статье, посвященной выступлениям труппы в Лондоне, Дягилев напишет: «Война прекратила эти прекрасные сезоны, и после сепаратного Брест-Литовского мира мы, русские, стали так мало желанны, что нас почти на год заперли в Испании. Испанский король… сделал личное усилие для того, чтобы нам позволили приехать в Англию. Надо было иметь контракт в Лондоне, а Бичема не было в живых. Я принял приглашение сэра Эдуарда Штоля, и хотя кроме мюзик-холлов я никогда не находил других театров, благожелательно настроенных к моим представлениям, я признателен сэру Эдуарду за то, что он пришел к нам на помощь в ту минуту, когда политика воздвигла тяжкие препятствия в

делах начинания такого аполитичного, как труппа артистов танца».

Но показывать один и тот же спектакль изо дня в день — увольте! Это вовсе не в духе Русского балета. И Дягилев принимает решение чередовать три-четыре постановки. С чего же начать? Ведь успех во многом зависит от первого представления. После долгих раздумий и сомнений он остановился на балете «Женщины в хорошем настроении». Конечно, лондонская публика пока незнакома с постановками Мясина, а этот балет представляет собой новое направление в хореографии… И всё же стоит попробовать!

Надо сказать, Сергей Павлович не ошибся в своем выборе. Балет «Женщины в хорошем настроении» имел несомненный успех — как у публики, так и у критики. В нем блистали Л. Лопухова, Л. Мясин, С. Идзиковский, А. Войциховский, Л. Чернышева. Как вспоминает режиссер Григорьев, «их сразу оценили как великолепных танцовщиков, и Дягилев мог гордиться тем, что фактически он их всех „сделал“».

Но его заслуга в те дни оказалась и в другом. Сергей Павлович всячески способствовал тому, чтобы иностранные танцовщики, которых он принял в труппу, как можно быстрее освоились среди русских коллег. Конечно, не все они соответствовали его требованиям. Выход оставался только один: учить новых артистов, причем не только танцевать по русской методике, но и передвигаться по сцене, носить костюмы, гримироваться и — что очень важно — изъясняться по-русски. Вскоре многие из англичанок, влившихся в труппу, взяли себе русские псевдонимы, став Истоминой, Гранцевой, Муравьевой… Проживая среди русских артистов, работая вместе с ними, юные английские танцовщицы не только значительно «обрусели», но и получили отличное художественное образование, ведь они стали членами «большой семьи» Дягилева.

Дважды в неделю, по понедельникам и четвергам, труппа давала два балета, посмотреть которые собиралось множество зрителей. Вслед за «Женщинами…» артисты показали «Клеопатру», «Полуденное солнце»… К Рождеству была закончена и представлена публике новая постановка «Русских сказок», пользовавшаяся особой популярностью, так что дирекция «Колизеума» просила показывать ее как можно чаще.

Одиннадцатого ноября 1918 года закончилась Первая мировая война. С этого времени коллектив Русского балета зажил спокойной, мирной жизнью, о которой все мечтали в предыдущие годы, появилась надежда на лучшее будущее… Спустя неделю

после подписания Компьенского перемирия, 18 ноября, состоялся тысячный спектакль лучшей балетной труппы мира. И она вовсе не собиралась сдавать позиции. Дягилев вновь был настроен на успех, а за ним, как за истинным первопроходцем, шли все остальные.

Но на некоторое время Сергей Павлович позволил себе расслабиться: сказывалось нервное напряжение последних лет. Стабильный успех в «Колизеуме» умиротворял, и теперь он редко посещал репетиции. Они проходили, как правило, утром, а Дягилев любил валяться в постели, подолгу разговаривая с кем-нибудь по телефону, читать газеты или вызвать в гостиничный номер помощников для детального обсуждения дальнейших планов. С труппой же постоянно работал Мясин, заканчивая постановку балета «Волшебная лавка», начатую еще в Испании.

Эта идиллия, как воспринимали свою нынешнюю жизнь все участники Русского балета, продолжалась около полугода. Совершенно неожиданно в середине марта Эдуард Штоль объявил о разрыве контракта через две недели. Все были ошеломлены, в том числе и Дягилев, который даже «несколько дней не знал, что делать». Но судьба, видимо, решив, что уже достаточно помучила русских артистов, на этот раз оказалась благосклонной: освободился театр «Альгамбра», где только что провалилось очередное ревю. Маэстро, узнав об этом, тут же предложил Штолю показать на этой сцене Русский балет с довоенным репертуаром. Штоль, прекрасно знавший о былых триумфах дягилевской труппы, согласился, и новый контракт был подписан.

Последнее представление в «Колизеуме» состоялось 29 марта, а затем импресарио решил «дать лондонцам отдохнуть от балета», отложив на месяц начало выступлений труппы на новой сцене. Пока же Русский балет отправился на две недели в Манчестер.

Эти краткосрочные гастроли в провинцию понадобились для того, чтобы хорошенько обдумать репертуар, который предстояло показать на сцене театра «Альгамбра». Сложность состояла в том, что большую часть репертуара артисты уже исполнили в «Колизеуме», а Штоль теперь настаивал на четырех (!) новых балетах. Дягилев рассуждал: в Лондоне еще не видели «Парад» — значит, он станет одной из четырех новинок. Далее — «Волшебная лавка» и «Треуголка» — тот самый испанский балет Мясина, ради постановки которого в труппу был приглашен Феликс Фернандес. Что же касается четвертого спектакля, то в конце концов Сергей Павлович остановил свой выбор на еще одном испанском балете — «Сады Аранхуэса», работа над которым недавно началась.

Сезон в театре «Альгамбра» Дягилев планировал открыть «Петрушкой» и «Жар-птицей», которые не шли в «Колизеуме». Прикидывая, кому поручить ведущие партии в этих спектаклях, он подолгу всматривался в балерин и танцовщиков и всё чаше ловил себя на мысли, что ему очень не хватает Карсавиной, с именем которой неразрывно связан феноменальный успех первых Русских сезонов. С Татой он неоднократно пытался связаться, посылал ей письма в Россию, где, по слухам, она оставалась все эти годы, но ответа не получил ни разу: Россия всё еще была охвачена Гражданской войной и связь с внешним миром прервана.

И вдруг — настоящий подарок судьбы! До Сергея Павловича дошли сведения, что Карсавиной вместе с мужем, английским дипломатом Генри Брюсом, работавшим в британском посольстве в Петрограде, и маленьким сыном удалось, наконец, вырваться из советской России и они находятся на пути в Британию. Более того, Тата готова принять участие в предстоящем лондонском сезоне Русского балета. Маэстро почувствовал, что на душе потеплело. Теперь он считал дни до возвращения в труппу его любимой балерины.

Встретились они в Лондоне. Пяти лет вынужденного расставания словно и не бывало! Родные по духу люди, они по-прежнему понимали друг друга буквально с полуслова, делились воспоминаниями о пережитом. Дягилев откровенно рассказывал о тяжелых временах, которые пришлось пережить антрепризе во время войны, о своих попытках продолжать дела.

Несчастья то и дело смотрели ему в лицо, и наступил момент, когда он как истинный христианин готов был смиренно принять поражение в неравной борьбе. Он признался, что ежедневно прощался со всем окружающим, «без горечи, но с нежностью к жизни, такой, какой она была по отношению к нему». Смущаясь, Дягилев произнес: «Каждое утро я сам застилал свою постель и с любовью похлопывал ее, думая, что ночью она уже, возможно, не будет мне принадлежать».

Наконец, вдоволь наговорившись, Сергей Павлович перешел к делу: объявил балерине, что она будет танцевать главную партию в новом балете Мясина — «Треуголка».

Тамара Платоновна, вновь встретившись с Леонидом, с удивлением отметила про себя, сколь разительная перемена произошла с ним за эти годы. Впервые она увидела юного танцовщика в 1913 году, и исполнение им партии Иосифа показалось ей выдающимся. Но если в ту пору он был застенчивым юношей, то теперь стал «настоящим взыскательным хореографом, к тому же обладал совершенным мастерством как

танцовщик», в чем ее уверила первая же их совместная работа — над «Треуголкой». Но больше всего Карсавину поразило великолепное знание Мясиным испанских танцев. Самым удивительным для нее было то, как он умел «передать самую суть испанского народного танца». Откуда это у Мясина? Сергей Павлович, улыбнувшись, объяснил: когда Русский балет находился в Испании, Леонид брал уроки у лучшего в этой стране исполнителя народных танцев Феликса Фернандеса, и для продолжения этих занятий молодого андалузца взяли с собой в Лондон. Кстати, не хочет ли Тата сама посмотреть, как танцует Феликс? Ведь это поможет ей и при создании собственной роли Мельничихи…

После ужина в отеле «Савой» они спустились в танцевальный зал, и Феликс начал свой танец. Лучше всего рассказала о нем сама Тамара Карсавина: «Я смотрела на него, раскрыв рот от восхищения, изумляясь его внешней сдержанности, за которой ощущался бурный темперамент полудикаря. Не заставляя себя просить, он танцевал один танец за другим, а в перерывах пел гортанные испанские песни, аккомпанируя себе на гитаре. Я была настолько увлечена, что совершенно забыла, что нахожусь в роскошном зале отеля, как вдруг заметила группу перешептывающихся официантов. Оказывается, было уже поздно, очень поздно — пора заканчивать представление, иначе они будут вынуждены потушить свет. Они подошли и к Феликсу, но он не обратил на них ни малейшего внимания — в мыслях своих он был далеко. Это выступление произвело на меня такое же впечатление, как песни цыган на родине: дикость и щемящая тоска… Лампы предостерегающе мигнули и погасли, но Феликс продолжал танцевать как одержимый. Его каблуки то выбивали стаккато, то замирали томно, то превращались почти в шепот, то, казалось, заполняли зал раскатами грома — и это наполняло невидимое представление огромным драматизмом. Мы, совершенно зачарованные, слушали, как он танцует».

Карсавиной в те дни казалось, что вкладывать в дело душу — национальная черта испанцев. Но как бы ни был прекрасен танец Феликса, невозможно не отметить и творческий порыв двух других испанских создателей «Треуголки» — Мануэля де Фальи и Пабло Пикассо. Эти два ярких представителя нового, модернистского искусства трудились, забыв обо всем на свете.

Первое представление Русского балета на сцене театра «Альгамбра» состоялось 30 апреля 1919 года. Вечер открыл балет «Женщины в хорошем настроении», вслед за ним показали «Петрушку» и «Сильфид». Дягилев волновался, что

многомесячный сезон в «Колизеуме» снизит зрительский интерес и в зале окажется мало публики. Но его опасения оказались напрасны: в театре был «весь Лондон». На сцене лежали охапки цветов, и артистов многократно вызывали на поклон долго не смолкавшими аплодисментами. Казалось, в зале царила атмосфера довоенных лет — эпохи любви и восхищения русскими артистами.

Но это было только начало. День за днем — аншлаг, восторженные отзывы публики и критики. Британская столица словно замерла в ожидании: каким окажется новое чудо дягилевской антрепризы?

Наступило 5 июля — день подлинного начала 12-го Русского сезона. Конечно, спектакли шли уже более двух месяцев, но они были из старого репертуара труппы. А в этот день состоялась долгожданная премьера балета «Волшебная лавка», ставшая значительным событием в культурной жизни послевоенного Лондона, несмотря на то, что ей предшествовали многочисленные споры и творческие разногласия.

…Партитура, включавшая несколько пьес Д. Россини, в мастерской оркестровке Отторино Респиги звучала прелестно. Изначально Дягилев предполагал, что декорации к балету сделает Бакст, но затем решил по-иному и заказал оформление художнику Андре Дерену. Левушка, естественно, обиделся таким пренебрежением со стороны старого друга, и они поссорились.

Когда Сергей Павлович показал готовые эскизы Дерена режиссеру Григорьеву, Сергей Леонидович был озадачен их «неуместностью». С одной стороны, декорация, состоявшая из игрового занавеса и задника, получилась неплохой. «Но задник, — пытался Григорьев обратить внимание Дягилева, — можно было увидеть только через два открытых окна и дверной проем, лишенный двери. Хотя живопись была очаровательна, она не только не создавала облика лавки, которую приходилось запирать на ночь, но весь ее стиль находился в противоречии с реалистическим, по сути, сценарием». Дягилев был раздражен «неуместностью» замечаний своего ближайшего помощника: лавка ведь «волшебная», зачем же изображать ее реалистично?

Но вот начались репетиции с использованием декораций. В конце первой картины владелец лавки должен был, согласно сценарию, запереть ее на ночь. Но как он мог это сделать, если художник изобразил огромные окна и проем без двери? Несоответствие бросалось в глаза, и Сергей Павлович понял, что он не прав. Пришлось принять компромиссное решение: завесить все проемы жалюзи, которые хозяин опускал, уходя. Это было не очень убедительно, и жалюзи явно портили общий вид.

Но все погрешности в оформлении, к счастью, не уменьшили успех балета. Малоизвестная и в то же время прелестная музыка Д. Россини, «остроумная и динамичная» хореография Л. Мясина, прекрасное исполнение им и Л. Лопуховой своих партий, особенно канкана, которым артисты буквально «взрывали» зрительный зал, — всё это способствовало тому, что новая постановка быстро превратилась в одну из самых популярных в репертуаре дягилевской антрепризы.

Конечно, Сергей Павлович несказанно радовался долгожданному успеху. Но, улыбаясь, раскланиваясь перед публикой и осаждавшими его журналистами, он еле сдерживал слезы. Слишком свежа еще была рана, нанесенная жизнью совсем недавно, в июне: дома, в России, умерла Елена Валерьяновна, которая долгие годы была его самым искренним, преданным другом. И хотя он давным-давно уже не Сергун, как в детстве ласково называла его мачеха, общее прошлое — незабываемо. Эта утрата оказалась для него самой горькой в жизни. Получив в гостинице сообщение о смерти той, которую всю жизнь называл мамой, этот большой и гордый человек разрыдался, как ребенок…

До следующей премьеры — балета «Треуголка» — оставалось две с половиной недели. Мануэль де Фалья, «мягкий и скромный, напоминающий портреты Эль Греко», лично аккомпанировал артистам во время репетиций. Своим исполнением партитуры балета он, не только талантливый композитор, но и прекрасный пианист, чуть позже привел в восторг даже такого тонкого ценителя музыки, как директор Грандопера Жак Руше.

Заканчивал оформление спектакля Пабло Пикассо. Вот уже готовы не только все декорации, но и костюмы. Особенно прекрасен тот, что предназначен для Мельничихи — Тамары Карсавиной. Простого фасона, из розового шелка и черного кружева, он представлял собой, по утверждению балерины, «настоящий шедевр — скорее символ, чем этнографическое воспроизведение национального костюма».

Дягилев был доволен. Остается лишь расклеить по городу афиши. Кто-то посоветовал ему вычеркнуть фамилию Фернандеса, который должен был танцевать фарруку. Зачем упоминать Феликса, ведь он не исполняет главную роль? Лучше напечатать крупными буквами имена Мельника и Мельничихи — Леонида Мясина и Тамары Карсавиной. Сергей Павлович кивает головой: да, пожалуй, так будет лучше…

Знал бы Маэстро, что Феликс, этот прекрасный танцовщик и замечательный молодой человек, которого в труппе все любили, находится на грани нервного срыва! Возможно, сказалось

волнение, связанное с непривычной обстановкой, а может, это были симптомы того же заболевания, которым страдал Нижинский, но один лишь вид афиши, на которой не было его имени, произвел на бедного юношу столь сильное и страшное впечатление, что он помешался от горя. Он бросился вон из театра и, добежав до Трафальгарской площади, буквально вломился через окно в церковь, приняв ее за кабачок из-за красной лампадки над главным входом, и прямо перед алтарем стал танцевать свою любимую фарруку…

Во время этого безумного, наполненного отчаянием танца Феликс разбил в церкви несколько окон. Прибывшая вскоре полиция арестовала несчастного, а затем он был помещен в клинику для душевнобольных. Приговор врачей оказался суровым: пациент неизлечим. Дягилев же с ужасом воспринял известие о сумасшествии юного испанца. Он так никогда и не смог простить себе той злополучной афиши и часто навещал Феликса в клинике.

Вся труппа глубоко переживала трагедию Фернандеса. Но особенно остро воспринял случившееся Мясин, ведь для него юный испанец был не только товарищем, ровесником (оба родились в 1896 году), но и учителем. Теперь нужно было завершить постановку нового балета и создание собственной партии — Мельника — без него.

Уже на генеральной репетиции «Треуголки» стало ясно, что и ее ждет большой успех. Балет был поставлен как веселая бытовая комедия, остроумно-ироничная, пронизанная чертами социальной сатиры. Острие насмешки оказалось направлено на главу маленького испанского городка — старого волокиту Коррехидора, тщетно добивавшегося любви прелестной Мельничихи. Мельник и его жена ловко одурачивали и с позором прогоняли незадачливого ухажера. Особая роль в комическом действии была отведена сценам переодевания, в которых обыгрывался символ власти Коррехидора — треугольная шляпа.

Этот балет стал самым светлым и жизнерадостным сочинением Мануэля де Фальи, в котором композитор развивает традиции итальянской комедии масок и испанской тонадильи[68]. Главное же место в партитуре занимают зарисовки народного быта и прежде всего мужественный танец Мельника — фаррука во второй картине, а также массовая финальная хота, покоряющая своей стихийностью.

Декорации Пабло Пикассо, выдержанные в белых, сероватых, бледно-розовых и голубых тонах, были очень удачны. Костюмы на их фоне смотрелись просто великолепно. Поскольку действие балета происходило в XVIII веке, художник создал для

исполнителя главной роли бриджи до колен. Но Дягилев настоял, чтобы фарруку Мясин исполнял в длинных, плотно облегавших его фигуру брюках. Иначе, утверждал Маэстро, «будет нарушен подлинный характер этого танца». В итоге Пикассо, хотя и с большой неохотой, всё же уступил.

Премьера «Треуголки» состоялась 23 июля. Первую половину спектакля Мясин танцевал в длинных брюках, а затем переодевался в бриджи. Это в конечном итоге примирило двух упрямцев — русского и испанца. Дягилев и Пикассо остались довольны — всё получилось наилучшим образом. Пабло по требованию Сергея Павловича «оживил» дом Мельника, написав на его стене виноградную лозу, отчего декорация, несомненно, выиграла. Хорош оказался и занавес, также собственноручно расписанный Пикассо: художник изобразил на нем группу испанцев, наблюдающих из ложи за боем быков.

Долгое пребывание труппы в Испании принесло свои плоды. Мясин проникся духом испанских танцев, в совершенстве овладел их характерными движениями. Исполненные им и Тамарой Карсавиной роли Мельника и Мельничихи стали подлинным триумфом. «Треуголка» безоговорочно покорила публику и критиков, спектакль был с восторгом принят многочисленными поклонниками Русского балета. Многие сходились во мнении, что со времен «Петрушки» ни одна премьера дягилевской антрепризы не пользовалась таким успехом. Ценители искусства особо отмечали «счастливое слияние ярко самобытной музыки с живописью Пикассо, метко запечатлевшей очарование испанского городского пейзажа».

Для Дягилева день премьеры стал двойным праздником. Ведь зрительское признание после долгих лет скитаний, неудач, бесприютности и полуголодного существования сопровождалось возвращением в труппу ее лучшей балерины, являвшейся для Сергея Павловича старым другом и бесценным талисманом. Поэтому после спектакля, когда стихли аплодисменты, Сергей Павлович преподнес дорогой Тате венок с трогательной надписью: «В честь того дня, когда Вы вернулись в объятия своего отца».

А Тамара Платоновна, взволнованная, растроганная, покоренная его заботой, невольно вспомнила их давнее совместное путешествие из Санкт-Петербурга в Монте-Карло. Это был дивный период становления Русского балета, и она — тогда еще юная балерина, но уже звезда антрепризы — приглядывалась к Дягилеву, стараясь разгадать его характер.

В день отъезда из столицы в купе Карсавиной оказалась «чрезвычайно соблазнительная приманка — декоративное

ведерко с икрой, принесенное… вместе с шоколадом, цветами и маленькой иконкой в качестве прощального подарка». Пока экспресс неспешно двигался на запад, балерина и импресарио с удовольствием поглощали вкуснейшую икру и вели беседу. Пытаясь лучше понять характер своего патрона, Карсавина робко спросила:

— Вы молитесь по утрам, Сергей Павлович?

Немного поколебавшись, он ответил откровенно:

— Да… молюсь. Я встаю на колени и думаю обо всех, кого люблю, и обо всех, кто любит меня.

Выдержав паузу, Тата, набравшись храбрости, задала еще более смелый вопрос:

— А Вы когда-нибудь испытываете угрызения совести за обиды, которые могли причинить другим?

Дягилев ответил ей подчеркнуто сердечно:

— Да. Как часто упрекал я себя за недостаток внимания. Я думаю о том, как часто уходил, не пожелав спокойной ночи няне, забыв поцеловать ей руку.

И сейчас, принимая венок из рук Дягилева, Тамара Платоновна мысленно добавила к списку добродетелей этого удивительного, единственного в своем роде человека еще одну — преданность, причем не только делу, которому он посвятил всего себя, но и единомышленникам. Добавим от себя: если так бывало и не всегда, то уж в данном случае — точно.

Вечер премьеры закончился дружеским ужином в ресторане. «Балетный царь» — так теперь, как и в былые годы, называли Дягилева — был доволен и пребывал в благодушном настроении. Мясин — его сокровище — стал звездой первой величины, и этого уже никто не сможет оспорить. Тата вернулась… Он вздохнул с облегчением, боясь поверить в такое счастье. Окинул взглядом друзей. В зале звучала музыка Мануэля де Фальи, а Пикассо карандашом для бровей рисовал на лысой голове композитора лавровый венок. Так и хотелось воскликнуть: остановись мгновенье, ты прекрасно!

Выступления артистов Русского балета на сцене театра «Альгамбра» закончились 30 июля. Наступал сезон отпусков, а новых предложений от Э. Штоля не было. Но другой театральный импресарио, Альфред Бат, предложил Дягилеву ангажемент на осенний сезон в «Театре Империи». В те годы это было великолепное здание, в котором обычно шли музыкальные шоу. Маэстро, конечно, с радостью согласился.

Первое представление на сцене «Театра Империи» состоялось 29 сентября. По сути дела, это было продолжение 12-го Русского

сезона, так как репертуар остался практически прежним. Из новых балетов для лондонской публики был представлен только «Парад», который она приняла благосклонно, но не более того. А вот постановку анонсированных «Садов Аранхуэса» Мясин, к сожалению, завершить к этому времени не успел.

Осенью, когда Русский балет выступал на сцене «Театра Империи», в Лондон прибыл испанский король Альфонсо. По его просьбе труппа показала его любимые балеты «Шехеразада» и «Сильфиды». С удовольствием его величество посмотрел и «Треуголку». Посетили спектакли дягилевской антрепризы и другие венценосные зрители. Среди них, вспоминает С. Л. Григорьев, оказались также король Георг V и персидский шах: «Последний прибыл в Лондон с официальным визитом, и на спектакле в его честь мы показали „Волшебную лавку“, „Сильфиды“ и „Клеопатру“». В антрактах музыканты исполняли оркестровые произведения. Оркестром поочередно дирижировали Эрнест Ансерме и Адриан Болт.

В целом выступления на сцене «Театра Империи» оказались очень успешными. Но Сергей Павлович тем не менее твердо решил: в ближайшее время Русский балет должен покинуть Лондон. Объяснение было дано чисто практическое: «…в противном случае зрители устанут от нас». Но это — лишь часть правды. Истинной причиной решения Дягилева было его страстное желание вновь покорить Париж. Пока артисты выступали в Лондоне, Маэстро частенько наведывался во французскую столицу. Сначала он присматривался к жизни в послевоенном городе, а когда понял, что она налаживается, входит в нормальное русло, искусства «оживают», решил окончательно: нужно возвращаться в Гранд-опера.

И ему это удалось! После переговоров дирекция предложила импресарио дать 40 спектаклей: половину в январе — феврале 1920 года, остальные — весной.

В канун Рождества труппа Русского балета была уже в Париже. Всех волновал вопрос: как после долгого перерыва встретят артистов французские зрители? Ведь былые триумфы остались лишь в воспоминаниях, нынешняя же жизнь диктует новые требования… Первый балет — «Волшебная лавка», который анонсировали как новинку, не вызвал у публики особого энтузиазма. Неужели их забыли? Но вот наступил черед былого фаворита парижан — «Половецких плясок», юбилейный, пятисотый показ постановки Михаила Фокина. Так что же? Дягилев замер. Смолкли последние аккорды, и вдруг… Аплодисменты! Аплодисменты!! Аплодисменты!!!

Глава восемнадцатая CHERCHEZ LA FEMME, ИЛИ ПОВТОРЕНИЕ ПРОЙДЕННОГО

Успех окрылил Дягилева и всю труппу. Париж не забыл Русский балет, его по-прежнему любят и ценят! А значит, нужно работать, создавать новые балеты, чтобы вновь и вновь покорять публику. Таков закон театральной жизни.

Сергей Павлович, понимая, что двух премьер — «Волшебной лавки» и «Треуголки» — мало, задумывается о создании нового балета на музыку И. Стравинского. Несколько лет назад между Маэстро и композитором, когда-то «открытым» им, произошло охлаждение, и с 1916 года тот не писал музыку для Русского балета. Но вот два титана встретились вновь, и старые разногласия оказались забыты. Теперь они вновь хотели работать вместе, и Дягилев первым делом предложил сделать из оперы Стравинского «Соловей» сюиту. Когда новая партитура была готова, настал черед Мясина. Он принялся сочинять балет, получивший название «Песнь соловья».

Идея Дягилева сделать из оперы балет несколько смущала композитора. Он вспоминает о своих сомнениях: «…я рассматривал „Песню соловья“ как предназначенную для эстрады, и хореографическая иллюстрация этого произведения мне казалась совершенно бесполезной, так как ее тонкое и разработанное письмо, ее скорее статический характер мало подходили к танцевальным движениям сценического действия. И наоборот, другая работа, которую тогда мне предложил Дягилев, гораздо более соблазняла меня». Речь шла о создании музыки к новому балету «Пульчинелла».

Успех балета «Женщины в хорошем настроении», созданного на музыку знаменитого итальянского композитора XVIII века Доменико Скарлатти, внушил Маэстро мысль обратиться к творениям другого знаменитого итальянца той же эпохи — Джованни Баттиста Перголези.

В годы войны Сергей Павлович, часто бывавший в Италии, то и дело наведывался в местные библиотеки, архивы, консерватории, где просиживал неделями, отыскивал и перерывал множество неоконченных рукописей этого композитора, заказывал с них копии. Позже это собрание пополнилось находками, сделанными в лондонских библиотеках. В итоге Дягилев собрал весьма объемный материал, который не давал ему покоя. Поэтому он и решил показать его Стравинскому, чтобы вдохновить «своего» композитора на сочинение музыки к

новому балету. Его сюжет был заимствован из сборника, содержавшего разнообразные версии похождений Пульчинеллы…

Как-то весенним днем, когда Дягилев со Стравинским проходили по площади Согласия в Париже, Сергей Павлович произнес, стараясь придать своему голосу строгость: «Не протестуйте против того, что я скажу Вам… Я хотел бы, чтобы Вы познакомились с некой восхитительной музыкой XVIII века с целью оркестровать ее для балета».

Когда выяснилось, что имелись в виду сочинения Перголези, Стравинский решил, что его собеседник «свихнулся». Ведь тот прекрасно знал, что композитор вовсе не в восторге от оперы Перголези «Служанка-госпожа», постановку которой он незадолго до этого видел в Барселоне. Но Дягилев, как обычно, настаивал, и Стравинский пообещал «просмотреть сочинения Перголези и сообщить ему свое мнение».

Дело кончилось тем, что композитор влюбился в эту музыку. Проиграв всё, что оказалось ему доступным, Стравинский тут же набросал план действия и последовательность пьес. Дягилев же нашел в Риме книжку с рассказами о Пульчинелле, они вместе выбрали из нее некоторые эпизоды. Чуть позже к обшей работе присоединился Мясин…

Оформить спектакль Дягилев предложил Пикассо. Тот, как и Стравинский, согласился «для забавы». Но забава вскоре стала настоящим делом. Для того чтобы согласовать все детали, творцам — теперь уже четверым — требовались частые беседы. Проходили они далеко не всегда спокойно. Когда, например, Пикассо показал Дягилеву эскизы, тот, просмотрев их, заявил, что ему не нравятся костюмы. Вспыхнувшую ссору смогла уладить лишь Мизия Серт. И этот случай — вовсе не единственный. И. Стравинский вспоминает: «…часто бывали несогласия, которые иногда кончались даже весьма грозовыми сценами. То костюмы не отвечали предположениям Дягилева, то моя оркестровка обманывала его ожидания. Мясин составлял свою хореографию по фортепианному переложению, которое я им посылал по мере того, как делал ее по моей оркестровой партитуре. Вот почему, когда мне показывали уже установленными некоторые па и некоторые движения, я с ужасом убеждался в том, что их характер и их значительность ни в какой мере не соответствовали скромной звучности моего маленького оркестра… Приходилось изменять хореографию и приспособлять ее к моей звучности…» Тем не менее, несмотря на все разногласия, вскоре стали проступать очертания нового балета.

Дягилев, будучи чрезвычайно суеверным, очень боялся

«чертовой дюжины» — и, как оказалось, недаром. Незадолго до открытия 13-го Русского сезона в Гранд-опера началась забастовка оркестра. Три недели музыканты отстаивали перед дирекцией театра свои права, тем самым лишив русских артистов работы. Следствием этого стало изрядное осложнение финансового положения Русского балета. Но репетиции, несмотря ни на что, продолжались.

Наконец, 2 февраля 1920 года состоялась первая премьера сезона — балет «Песнь соловья». Как пишет С. Л. Григорьев, «помимо музыки, которая была новой для тех, кто не слышал оперы, изысканного оформления Анри Матисса (декорации А. Бенуа к опере „Соловей“ были потеряны во время войны. — Н. Ч.-М.), выполненного в белых и бирюзовых тонах, балет имел разнообразную и привлекательную хореографию». Роль живого Соловья исполняла Т. Карсавина, механического — С. Идзиковский, Смерти — Л. Соколова, Императора — С. Григорьев. Леонид Мясин в хореографическом решении балета показал себя настоящим мастером.

Парижане приняли спектакль с восторгом. До конца сезона его включали в программы всех выступлений. Огромное впечатление произвела на публику и постановка «Треуголки». Казалось бы, Мясин, дерзкий в своих замыслах и успешный в их воплощении, достигший пика карьеры, мог с ликованием продолжать столь успешный творческий союз с Дягилевым. Ведь именно Сергей Павлович превратил его, безвестного юного танцовщика кордебалета Большого театра, в признанного всеми премьера труппы и хореографа с мировым именем.

Леонид, видя, как публика принимает его балеты, которые, по общему мнению, раз за разом становятся всё лучше, обратился к Маэстро с просьбой печатать на афишах перед его именем слово «балетмейстер». Он искренне считал, что заслуживает этого. Но Дягилев стал убеждать своего протеже не торопиться, набраться терпения. Вот создаст он десятый по счету балет, примет его публика, тогда — пожалуйста.

Мясин почувствовал (в который уже раз!), будто находится в золотой клетке. Да, Сергей Павлович во всём ему помогает, трогательно заботится, делает дорогие подарки, но относится как собственник, постоянно присматривает за ним, словно не доверяет. В душе Леонида зрел протест, который усугубляло желание иметь не возлюбленного, а возлюбленную. Но он до поры помалкивал.

Вскоре труппа перебралась в Рим. Дягилев, как обычно, был озабочен постановкой новых балетов. Работа над «Пульчинеллой» продвигалась, но его душа требовала появления новых идей,

воплощения дерзновенных замыслов. А где взять новую музыку? Или… хорошо забытую старую? Очередной поход в итальянскую библиотеку повлек за собой открытие. Сергей Павлович натолкнулся на партитуру малоизвестной оперы Доменико Чимарозы «Женские хитрости». И — надо же! — в ней оказалось множество русских тем. Оказывается, этот композитор, живший в XVIII веке, несколько лет управлял оркестром в Санкт-Петербурге и, вернувшись в родной Неаполь, под впечатлением от поездки в далекую страну написал трехактную оперу, пользовавшуюся успехом у его земляков. В последний раз она была поставлена в Неаполе в 1794 году, но со временем о ней забыли.

Сергею Павловичу очень понравился танцевальный финал этой оперы. Сделав необходимые, по его мнению, купюры, он попросил композитора Отторино Респиги оркестровать ее. Особый акцент, настаивал Маэстро, нужно сделать на многочисленных пассажах, тяготеющих к танцу. Декорации и костюмы были заказаны Хосе Марии Серту.

Наступила очередь создания хореографии оперы-балета. Мясин считал, что постановку нужно завершить дивертисментом. Дягилев же предпочитал «компактную танцевальную сюиту». Между ними, впервые за долгие годы сотрудничества, происходили бесконечные споры по поводу трактовки музыки. Конечно, незначительные разногласия в творческих вопросах бывали и раньше, но прежде Мясин всегда уступал, теперь же — стоял на своем. В итоге победил именно он: финал «Женских хитростей» представлял собой дивертисмент.

Что это — бунт или стремление молодого хореографа к творческой независимости? Видимо, всё сплелось в гордиев узел, который нужно было разрубить. Может, всё и окончилось бы миром, если бы не одно обстоятельство, усугубившее конфликт.

Дягилев, независимо от Мясина, был в те дни очень удручен. Только что после операции скончалась жена его итальянского слуги Беппо — Маргарита, костюмер Русского балета, к которой он относился с большой симпатией. Кроме того, он всегда испытывал мистический страх перед смертью и в разговорах старательно избегал этой темы. Но сейчас Сергей Павлович вместе со всей труппой отправился на похороны и «рыдал безостановочно» во время печальной церемонии. Не успел он оправиться от пережитого, как Леонид стал настаивать на дивертисменте. Трещина в их взаимоотношениях становилась всё шире.

К радости импресарио, дирекция «Театра Констанци», на сцене которого проходили выступления Русского балета,

пригласила труппу и на следующий, 1921 год. Дягилев тут же подписал контракт: гастроли не только сулили заработок, но и давали возможность проживания в Италии, которую Маэстро очень любил.

Пока же артисты направились в Милан, а затем в Монте-Карло. Один лишь вид этого чудесного места на побережье Средиземного моря навевал воспоминания о первых шагах Русского балета, когда в его рядах блистали такие звезды, как А. Бенуа и Л. Бакст, И. Стравинский и М. Фокин, Т. Карсавина и В. Нижинский. Сергей Павлович, вспоминая прошлое, загрустил: сколько же всего пришлось пережить за те шесть лет, когда он и его труппа вынужденно отсутствовали здесь…

Из старого прославленного состава рядом с ним была теперь только Тамара Карсавина, вернувшаяся после пятилетнего перерыва из России, да иногда наведывался Стравинский. Еще, конечно, верный С. Л. Григорьев был его «правой рукой». Что же касается труппы в целом, то она практически полностью обновилась. В последние годы в ней появлялось всё больше молодых танцоров-иностранцев, которым Дягилев не только давал русские имена, но и старался привить русский образ мыслей. И всё же, убеждал себя Сергей Павлович, его усилия по сохранению традиций не пропали даром: дух антрепризы остался прежним. Конечно, это стоило нервов, здоровья, наконец, денег. Впрочем, зачем жаловаться? Напротив, он часто, улыбаясь, говорил своим сотрудникам, желая их приободрить: «Сколько бы ни взяли из бочки вина, при заполнении ее новым старое остается». Кому-то, возможно, это высказывание и покажется спорным, но в отношении Русского балета оно было абсолютно верным.

В Монте-Карло, ставшем за прошедшие годы очень популярным, в это время находились множество приезжих, в том числе и блестящей публики. Солнце и морской воздух благоприятно воздействовали на всех членов труппы, и буквально спустя несколько дней после приезда артисты оказались в своей лучшей форме. В театре был постоянный аншлаг, и зрители с восторгом принимали каждое выступление Русского балета. Работа над «Пульчинеллой» и «Женскими хитростями» близилась к завершению, и Дягилев был настроен весьма благодушно. Как только последний из новых балетов был анонсирован, Сергей Павлович исполнил заветное желание Мясина. Отныне на театральных программках и афишах значилось: «Балетмейстер — Леонид Мясин».

…Премьера балета «Пульчинелла» должна была состояться 15 мая на сцене Гранд-опера, и труппа вскоре собиралась выехать

из Монте-Карло в Париж. Однако незадолго до дня отъезда на юге Франции началась забастовка железнодорожных рабочих. Выступления оказались под угрозой срыва. А ведь артисты так к ним готовились! Отдохнувшие, посвежевшие после морских купаний и пребывания на пляже, куда все шумной толпой отправлялись после репетиций, балерины надели новые, сшитые по последней парижской моде платья и легкие туфельки, приготовили в дорогу настоящие деликатесы: жареных цыплят и котлеты из телятины, вкуснейший салат и фрукты. И вот такая незадача…

Помощь пришла с совершенно неожиданной стороны. Как вспоминает режиссер Григорьев, «сын начальника железнодорожной станции оказался балетоманом, и он лично предупредил нас, в какое время из Италии через Монте-Карло в Париж пройдет поезд — единственный состав». Несмотря на раннее время — пять часов утра, — на платформе собралась вся труппа. Каково же было разочарование артистов, когда выяснилось, что состав забит до отказа! Но сотрудники Дягилева, пройдя в последние годы через множество испытаний, предприняли небольшой штурм и оказались на высоте положения: в Париж труппа прибыла вовремя и в полном составе.

Первое выступление артистов в Париже состоялось на благотворительном концерте, в котором приняли также участие «богини сцены» Сара Бернар, Ида Рубинштейн, Карлотта Замбелли и хор русских певцов. В тот вечер Русский балет представил зрителям «Шехеразаду» и «Сильфид». Особый успех снискала любимица парижской публики — Тамара Карсавина, чье давнее выступление в «Сильфидах» многие вспоминали с восторгом. Тепло встретили зрители Веру Немчинову и Любовь Чернышеву, а также элегантного и поэтичного Леонида Мясина, исполнявшего роль юноши-мечтателя.

Каждый вечер зал Гранд-опера был заполнен до отказа: зрители с нетерпением ожидали новых встреч с русскими артистами. Дягилевские сезоны давно уже стали для французов традицией, которую смогла на некоторое время прервать лишь война. Общую мысль выразил один из критиков, заметив, что «весна — не весна без Русского балета». Для самого же Маэстро оценка Парижем его эстетических идей всегда имела очень большое значение. Ведь именно здесь общественное мнение выносило вердикт каждой его постановке — успех или провал.

На этот раз наибольшие ожидания парижан были связаны с «Пульчинеллой» — балетом с пением по мотивам старинной итальянской сказки «Четыре полишинеля». Действие спектакля,

премьерный показ которого состоялся 15 мая 1920 года, происходит в Неаполе в начале XVIII века. Скрипач и веселый выдумщик Пульчинелла (Л. Мясин) однажды теряет расположение прекрасной Пимпинелпы (Т. Карсавина). Причина тому — назойливые преследования музыканта влюбленными в него девушками — Прюденцей (Л. Чернышева) и Розеттой (В. Немчинова), а также их ревнивыми кавалерами — Флориндо (Н. Зверев) и Кавиелло (С. Идзиковский). Лишь с помощью преданного друга Пульчинелле удается выпутаться из сложной ситуации. Счастливому примирению двух любящих сердец способствуют отцы девушек, которые соглашаются выдать их замуж за Флориндо и Кавиелло. После этого Пульчинелла предлагает руку и сердце Пимпинелле и друг героя Фурбо благословляет все три пары. Присоединившиеся к молодым остальные участники веселой комедии дель арте[69] образуют жизнерадостную финальную сцену.

Партитура Стравинского звучала, по общему признанию, более мелодично, чем обычно, и оказалась очень танцевальной. По всей видимости, этому способствовала чудесная музыка Д. Перголези, ставшая источником вдохновения для создателей спектакля. Заслуженное признание публики получила и хореография Л. Мясина — забавная и одновременно поэтичная. Каждое появление на сцене исполнителей главных партий сопровождалось долго не смолкающими аплодисментами.

Следующая премьера прошла 27 мая. Была показана опера-балет «Женские хитрости» — та самая постановка, работа над которой послужила толчком к охлаждению между Дягилевым и Мясиным. Еще во время своего пребывания в Италии Сергей Павлович подобрал сильный состав исполнителей-вокалистов, в котором красотой голоса и исполнительским мастерством выделялись Мафальда де Вольтри, Анхело Масни-Пьералли и Аурелио Англада. Дивертисмент, на котором настаивал Мясин, оказался чрезвычайно удачным финалом спектакля как в хореографическом, так и в исполнительском отношении. Особым успехом у зрителей пользовалась тарантелла в исполнении Лидии Соколовой и Леона Войциховского. Но в целом постановка не произвела на зрителей того впечатления, которого ждал Маэстро. Можно было говорить лишь об их благосклонности, но не о триумфе. Дягилев был расстроен.

Лидия Соколова, опьяненная собственным успехом, в вечер после премьеры не подозревала о настроении своего патрона. После окончания представления она, уставшая, брела по бесконечным коридорам Гранд-опера и вдруг увидела идущего навстречу Дягилева. Она чувствовала, что должна что-то сказать

— в ушах еще звучали овации зрителей, — и когда Маэстро поравнялся с ней, спросила с улыбкой:

— Это было замечательно, не так ли?

Уже спустя мгновение танцовщица поняла, что допустила ошибку. Дягилев произнес в ответ:

— Могло быть значительно лучше.

В дальнейшем исполнялись лишь танцевальные сцены из этой постановки под названием «Чимарозиана».

Вскоре после премьер Дягилев с ближайшими помощниками подводил итоги сделанного за прошедшие месяцы. Режиссер Григорьев отметил, что этот сезон — особенный: в обоих спектаклях «использовалась музыка итальянских композиторов, а оформление делали испанцы — Пикассо и Серт». Сергей Павлович, словно оправдываясь, сказал с тоской в голосе: «Да, только хореография была русской. Но что делать? Где взять за границей молодых русских музыкантов и художников? Ах, как бы я хотел вернуться в Россию: дышать ее воздухом и черпать энергию из ее почвы! Но удастся ли? Если бы знать!»

Эта тоска по родине — глубинная, непреходящая — то и дело давала о себе знать. Дягилев успокаивал себя лишь тем, что здесь, на Западе, может спокойно творить, не оглядываясь на большевиков, которые поработили Россию. Пусть нынешний сезон в Париже и не стал блистательным, но всё же прошел весьма успешно. Правда, серьезных финансовых проблем избежать не удалось. Сергей Павлович тяжело вздохнул: что делать, в послевоенные годы жизнь очень подорожала.

Он хорошо понимал требования членов труппы повысить им оклады: люди, трудившиеся в поте лица, действительно еле сводили концы с концами. Но бюджет не позволял пойти им навстречу. Впрочем, если сократить расходы до минимума, он, хотя бы частично, сможет выполнить их просьбу.

Несмотря на все послевоенные трудности, жизнь постепенно возвращалась в привычное русло. Как и прежде, закончив выступления в Париже, труппа Русского балета отправилась в Лондон. После семилетнего перерыва гастроли открылись на сцене Ковент-Гардена. Балет вновь входил в моду в британской столице, но выступления русских танцовщиков чередовались с оперными постановками. Впрочем, их это не очень расстраивало: щадящий график позволял собраться с силами после выступлений в Париже. К тому же лондонским балетоманам пришлись по душе обе новые постановки.

А вот окончание гастролей оказалось неудачным. У Дягилева возник конфликт с дирекцией театра из-за финансовых расчетов.

Юрист, к которому обратился Сергей Павлович, дал совет: если дело не решится в пользу труппы, последний спектакль давать не следует. Дягилев отдал распоряжение отменить спектакль, но допустил большую ошибку, сделав это всего за час до начала представления. Он не учел, что опыт Буэнос-Айреса не годится для Лондона. Здесь, в столице страны незыблемых традиций, последний спектакль гастролеров всегда проходил особенно торжественно. И на этот раз были проданы все билеты и к служебному входу доставлены корзины с цветами для танцовщиков. Когда же почитатели Русского балета узнали, что выступление труппы в назначенное время не состоится, они сначала растерялись, а потом очень расстроились и обиделись на русского импресарио. Но менять что-либо было поздно: Дягилев узнал о сложившейся ситуации только поздно вечером. К сожалению, легендарное чутье Маэстро на этот раз его подвело.

Возможно, так получилось потому, что Сергей Павлович был озабочен получением ангажементов на ближайшие месяцы. Он прекрасно понимал, что европейские страны, прежде всего Германия, буквально обнищали после войны и заработать там его труппе не удастся. Поэтому, получив предложение совершить турне по английской провинции, он вынужден был, хотя и не очень охотно, согласиться. Ведь других приглашений в тот момент не поступило.

Гастроли оказались неудачными. В небольших английских городах труппа не сумела найти своего зрителя. Удалось немного поправить дело лишь в Ливерпуле, где артисты выступали в течение двух недель. Но в Бирмингеме выяснилось, что все усилия оказались напрасными: местный импресарио сбежал со всей выручкой.

Артисты, привыкшие за последние годы к невзгодам и лишениям, не роптали: бывало и хуже. Впереди был отпуск, и одно это уже радовало. Все разъехались кто куда. Дягилев же, как обычно, отправился в Венецию. К этому времени он уже знал, что программу следующего парижского турне, которое начнется в декабре, откроет «Весна священная». После скандальной премьеры балета прошло семь лет и многое забылось, прежде всего — хореография Нижинского. Сначала Сергею Павловичу даже казалось, что восстановить эту любимую им постановку не удастся. Он долго обдумывал решение и понял, что единственный выход — обратиться к Мясину.

Леонид выслушал предложение Маэстро совершенно спокойно. Работу Нижинского он никогда не видел, а о первой реакции зрителей знал лишь понаслышке. Почему же не взяться за дело, которое сразу же показалось ему чрезвычайно

интересным? Всего за несколько дней, до отъезда из Лондона, он разработал весь план балета.

Своеобразной компенсацией неудачного турне по провинции стала договоренность Дягилева о выступлениях труппы на сцене «Театра Елисейских Полей». Они были намечены на декабрь, и главный вопрос, который волновал теперь Маэстро, — какие новые спектакли показывать зрителям. Сначала он помышлял о возобновлении «Дафниса и Хлои», но потом всё же отдал предпочтение «Весне священной». Прошло столько лет после памятной премьеры, и Сергей Павлович надеялся, что война изменила психологию людей. Возможно, теперь они будут более терпимыми…

Работа над спектаклем шла полным ходом. Вот уже создано новое оформление, изображающее «древнюю скифскую степь под низким черно-желтым небом». Репетиции следуют одна за другой, и больше всех приходится трудиться Лидии Соколовой — исполнительнице роли Жертвы. Коллеги не раз рассказывали ей, как прекрасно танцевала когда-то эту сольную партию Мария Пильц, и молодой балерине хочется быть не хуже ее, нет — лучше. Поэтому она старается прислушиваться к каждому слову постановщика Мясина, следует всем указаниям Леонида Федоровича.

На самом деле эта молодая талантливая танцовщица, которая исполняет в труппе Дягилева ряд ведущих партий, родом из Лондона, и зовут ее вовсе не Лидия, а Хильда. Но, проработав несколько лет с Русским балетом, она уже чувствует себя почти русской, тем более что у нее русский муж — один из ведущих танцовщиков Николай Кремнев, и дочь Наташа. И говорит она давно уже по-русски, хотя и с акцентом. Совсем другое дело — ее соотечественница Вера Савина (настоящая фамилия — Кларк). Она и двух слов не может сказать по-русски, к тому же «невинна, как новорожденный ягненок». Поэтому Вера, пожалуй, единственный человек в труппе, который даже не подозревает, каковы истинные отношения между Дягилевым и Мясиным. И надо же такому случиться, чтобы знаменитый хореограф влюбился без памяти именно в нее! Конечно, Савина не раз замечала, что он нравится буквально всем танцовщицам. Еще бы — молодой, красивый, талантливый, знаменитый! Она была польщена, очарована…

После одной из репетиций, когда почти все участники будущего спектакля уже разошлись, Лидия, довольная тем, что рисунок ее роли приобретает всё более отчетливые очертания, задержалась в театре. Было около шести часов вечера, сцену в это

время не освещали. Вдруг Соколова заметила, что в дальнем ее углу стоит Вера Савина. Не успела Лидия удивиться, как вдруг тут же появилась Мизия Серт. Вера, увидев ее, спросила:

— Мадам Серт, вы не видели господина Мясина?

— Нет, Верочка. Вам он зачем-то нужен?

Савина, смутившись, призналась:

— Видите ли, у меня с ним назначено свидание.

Услышав это, Мизия, конечно, насторожилась — как, впрочем, и Соколова, ни секунды не сомневавшаяся в том, что Серт, преданный друг Дягилева, от которого у нее не было секретов, тут же расскажет ему об этом разговоре. Мадам же тем временем спросила:

— Да? И где же у вас свидание?

— У Триумфальной арки, но площадь такая огромная, что я не знаю, где его искать.

Мизия заметила с иронией в голосе:

— На Вашем месте я бы встала точно посередине арки.

В воображении ошеломленной Лидии Соколовой возникла устрашающая картина: Серт спешит к Дягилеву, а Вера стоит под Триумфальной аркой в напрасном ожидании Мясина.

Спустя несколько дней Лидия после очередной репетиции направлялась в свою гримуборную, как вдруг услышала, что Мясин окликнул ее. Дверь его гримерки, находившейся по соседству, была распахнута. Как только Соколова вошла, Леонид Федорович поздравил ее с успешной подготовкой роли и добавил: «Мы бы не сделали эту работу друг без друга». Он, обычно скупой на похвалу, сделал это впервые. Молодая женщина, удивленная и растроганная, от души поблагодарила Леонида Федоровича. В ответ Мясин обнял ее за плечи и поцеловал в обе щеки. По признанию Соколовой, «это было сделано так искренне, и я была столь ошеломлена, услышав подобные слова от красивого, статного Мясина, который никогда никого не хвалил, что в ответ тут же его обняла». А он в этот миг обернулся — и похолодел: в дверном проеме стоял Дягилев. Не говоря ни слова, он вошел в комнату. Танцовщица что-то смущенно пробормотала и выскользнула в коридор, оставив у себя за спиной «ледяную атмосферу».

На следующий день, 15 декабря, состоялась премьера обновленного балета «Весна священная». Лидия Соколова, исполнявшая в нем очень трудную роль Жертвы, в тот вечер была занята и в двух других балетах — «Пульчинелле» и «Треуголке».

У Дягилева с Мясиным была маленькая собачка, грифон по кличке Микки, которую они держали в Париже. Когда группа отправлялась на гастроли или артисты разъезжались на

каникулы, Микки оставался в собачьем питомнике. Соколова очень привязалась к собачке, понимая, что хозяева относятся к ней небрежно, часто подкармливала животное, ласково с ним разговаривала. В этот вечер перед началом спектакля Лидия зашла к Мясину, чтобы пожелать ему удачи. На столе она увидела корзинку, в которой сидел Микки. Это показалось балерине странным, но времени на расспросы не оставалось — через несколько минут должен был начаться спектакль.

Те члены труппы, которые помнили премьеру «Весны священной» в 1913 году, с волнением ждали реакции публики на новую постановку балета. Театр был полон. И вскоре выяснилось, что поколение зрителей, которое слышало выстрелы немецких орудий, вовсе не было шокировано «взрывной» музыкой Стравинского. Это, конечно, радовало импресарио, хореографа и композитора, но всё же они очень волновались. Стоя в кулисах, с испугом и надеждой следили за каждым движением исполнительницы главной роли Лидии Соколовой. Справится ли? Не собьется ли с ритма?

Сама же танцовщица настолько сжилась с ролью, что ощущала себя Жертвой. Каждый мускул, каждая клеточка ее тела были подчинены музыке; она создавала сложнейший рисунок роли, словно плела тончайшее кружево. В самом конце спектакля, за миг до того, как прозвучал последний аккорд, она изогнулась всем телом, опираясь о сцену лишь локтями и пальцами ног, в невероятном напряжении, словно настоящая Жертва, ожидающая удара ножом, — и рухнула, «бездыханная», как и было задумано хореографом.

Сама Лидия была как в тумане и долго не могла прийти в себя. Двое мужчин-артистов буквально подняли ее на ноги и вывели, поддерживая с обеих сторон, на поклон. Лишь оглушительные, долго не смолкавшие аплодисменты немного привели ее в чувство. Успех дался молодой балерине очень нелегко, но сейчас она была по-настоящему счастлива. А Стравинский, растроганный ее танцем и чудесным перевоплощением, поцеловал руку Лидии на глазах у зрителей.

Главная же радость ждала ее впереди. Когда балерина вернулась в свою гримуборную, она увидела, что там ее ждет грифон Микки: Дягилев и Мясин подарили ей своего питомца в знак благодарности за прекрасное исполнение главной роли.

Успех решили отметить ужином в отеле «Континенталь», где жил в то время Сергей Павлович. В просторном зале ресторана собрались все ближайшие друзья Маэстро: Мизия Серт, Коко Шанель, организаторы парижского сезона и ведущие танцовщики

труппы. Во главе длинного стола сел Дягилев, напротив него — Стравинский. Все были в приподнятом настроении.

Сергей Павлович в это время уже определенно знал, что Мясин кем-то увлечен, он только не был уверен, Савиной или Соколовой. Без сомнения, Мизия рассказала ему о намечавшемся свидании под Триумфальной аркой. Кто-то из приближенных Дягилева, видимо, желая вызвать Савину на откровенность, весело крикнул: «Выпейте еще немного шампанского, Верочка!»

Мясин, внимательно наблюдавший за происходящим, видел, что Дягилев напряжен, озабочен. Если бы не его подозрения, вечеринка могла бы быть очень веселой, ведь праздновать победу — а новая постановка «Весны священной» именно ею и стала — всегда приятно. Но сейчас творческий успех и личная жизнь оказались тесно переплетены. Леониду нужно было срочно принять какое-то решение. Он резко вскочил на ноги, еще миг — и буквально взлетел на крышку рояля. Стараясь привлечь внимание всех присутствующих, крикнул:

— Слушайте все! Я хочу сделать объявление.

Сидевшие за столом притихли. Было видно, что Мясин находится в крайнем возбуждении. Ведь в обычной жизни он — спокойный и выдержанный человек. Что же толкнуло его на столь явную демонстрацию?

— Пришло время сказать… я принял решение уйти…

Несколько человек закричали, перебивая друг друга:

— Но с кем же?! Скажите, с кем?!

Тут же последовал ответ:

— Здесь нет никакого секрета. Я ухожу с Соколовой.

Гости весело рассмеялись, приняв его слова за шутку. Но она вовсе не развеселила Сергея Павловича, Николая Кремнева и Лидию Соколову, которая сидела за столом рядом со Стравинским и слушала его впечатления о недавнем представлении. Мясин же тем временем спрыгнул с рояля, обошел стол и, подойдя к Лидии, поцеловал ей руку.

Смущенной и расстроенной женщине было не по себе. Она ведь ни в чем не виновата! Почему же Леонид Федорович так поступил с ней? Позже, когда страсти улягутся, она сделает вывод: Мясин никогда не повел бы себя так глупо, если бы знал заранее, какие упреки ей придется той ночью выслушать от мужа.

Молодая балерина в это время очень много работала, и у нее был ряд замечательных ролей. Некоторые из них ей достались по наследству от Тамары Карсавиной, которая вновь покинула труппу по семейным обстоятельствам. Поэтому у Лидии вовсе не было свободного времени на какие бы то ни было разбирательства, касающиеся личной жизни. И всё же теперь она

оказалась в весьма затруднительном положении. Казалось бы, нужно пойти к Дягилеву и объяснить ему, что в словах Мясина нет ни слова правды и Сергею Павловичу вовсе не следует бояться того, что она последует за Леонидом Федоровичем. Самым ужасным бедной женщине казалось именно то, что Дягилев подозревает ее в готовности бежать с Мясиным. Ведь за два дня до «признания» своего возлюбленного Сергей Павлович видел, как они стояли обнявшись! Лидия думала: что бы она сейчас ни сделала, будет только хуже…

Дягилев день ото дня становился всё более мрачным, раздражительным, часто выходил из себя, чего раньше с ним никогда не случалось. На одной из репетиций он неожиданно спросил Григорьева:

— Что Вы скажете, если Мясин от нас уйдет?

Для Сергея Леонидовича этот вопрос оказался настолько неожиданным, что он не нашел что ответить. А Сергей Павлович тем временем добавил:

— Да, мы должны расстаться.

Но в Париже никаких кардинальных перемен не произошло. Правда, Сергей Павлович несколько охладел к спектаклям, и это свидетельствовало об ухудшении его отношений с Мясиным. Ситуация обострялась, и кризис был неминуем. Ближайшие помощники импресарио понимали: его исход «может повлиять на всю дальнейшую судьбу Русского балета». В конце года труппа, находившаяся в состоянии крайнего возбуждения, переехала из Парижа в Рим.

В Вечном городе в то время проживало множество русских аристократов, бежавших сюда после революции. Они создали Русскую библиотеку, ставшую для них своеобразным клубом. Здесь князь Юсупов организовал благотворительный вечер, на котором выступала дягилевская труппа и который почтили своим вниманием многие знаменитости, в том числе кое-кто из членов бывшей императорской фамилии.

…Столовая в отеле, где жили артисты, обычно практически пустовала. Но как-то Лидия Соколова заметила, что двое незнакомых мужчин обедают здесь в то же время, что и они, причем за соседним столиком. Как правило, они оставляли свои допотопные мотоциклы перед входом в отель, а один раз припарковали их прямо под окнами репетиционного зала. Соколовой сразу же стало ясно: они ведут за ней наблюдение. Позже эта догадка была подтверждена фактами: Дягилев действительно нанял двух детективов следить за ненадежной, с его точки зрения, балериной.

Однажды утром, после обязательных занятий, к Лидии

подошла Вера Савина и сказала, что хочет поговорить наедине. Когда остальные танцовщики разошлись, она шепнула:

— Мистер Мясин хочет, чтобы я ушла вместе с ним.

Соколова, стараясь сохранять спокойствие, сказала Вере:

— Я думаю, в этом нет ничего плохого… Ведь он хочет показать тебе достопримечательности Рима?

— Вовсе нет. Он говорит, что любит меня.

Лидия не смогла сдержать эмоций:

— Вера, но это же катастрофа!

Савина удивилась:

— Почему, если он хочет на мне жениться?

Наступило молчание. Соколова была потрясена: выходит, они всерьез решили связать свои судьбы?! Справившись с волнением, она стала доказывать Савиной, что та просто не понимает, какая трагедия произошла когда-то в связи с уходом Нижинского. Если же она выйдет замуж за Мясина, история повторится; кроме того, им обоим придется покинуть труппу.

Вера же удивленно смотрела на нее и повторяла:

— Но почему? Почему?..

После этого разговора события стали развиваться стремительно. Мясин, наконец, признался Сергею Павловичу, что любит Веру, а не Лидию, и отправился с любимой на прогулку в экипаже. Дягилев тут же отдал распоряжение двум детективам, которые всё это время следили за Лидией, не спускать глаз с Леонида. Влюбленные так никогда и не узнали, что за ними повсюду, как тени, следовали два соглядатая, ловивших и тут же передававших Дягилеву каждое их слово.

Следующим утром Маэстро послал за С. Л. Григорьевым. Когда Сергей Леонидович вошел в номер к Дягилеву, то нашел его в крайне возбужденном состоянии. Сергей Павлович тут же заявил: «Я определенно расстаюсь с Мясиным, поскольку мы не можем больше работать вместе. Его контракт кончился, и я хочу, чтобы перед сегодняшней репетицией вы как режиссер сообщили ему, что я более не нуждаюсь в его услугах и он может считать себя свободным».

Произнося эти слова, Дягилев не мог усидеть на месте, всё время вскакивал и ходил по комнате. Лицо его горело.

Режиссер угрюмо молчал. Он знал, что спорить с Маэстро бесполезно. Дягилев же, видя, что Сергей Леонидович внутренне с ним не согласен, всё больше распалялся: «Разве я не всё сделал для Мясина? А каков его вклад? Никакого, только смазливая физиономия и слабые ноги! А теперь, когда благодаря мне он стал танцовщиком и хореографом, когда в результате нашей совместной работы он сумел создать замечательные вещи, — всё

рухнуло и нам нужно непременно разделить труппу!»

Голос Сергея Павловича был полон горечи. Он продолжал нервно мерить шагами комнату, затем налил себе рюмку вина, быстро выпил ее и, взяв себя в руки, сказал: «Итак, мой дорогой Сергей Леонидович, пожалуйста, пойдите и исполните мою просьбу. Позже поговорим на эту тему».

Григорьев, направляясь на репетицию, невольно поймал себя на мысли о том, что всё повторяется. Второй раз Дягилев поручил ему столь неприятное задание: раньше — известить телеграммой об увольнении Нижинского, теперь — сказать об этом же в лицо (что еще труднее) Мясину. И в прошлом, и в нынешнем расставании роковую роль сыграла женщина. Вот уж недаром, когда случается какая-нибудь беда, французы говорят: cherchez la femme…

Когда режиссер передал Мясину слова Дягилева, тот побледнел и, казалось, был ошеломлен. Затем, не произнеся ни слова, вышел из репетиционного зала. Григорьеву пришлось без объяснения причин отпустить артистов.

Итак, знаменитый танцовщик и хореограф, а также неверный возлюбленный Дягилева был уволен. Вера Савина вслед за ним покинула труппу, и они сразу же поженились. Импресарио же исчез на несколько недель — словно в воду канул. Почти никто из членов труппы не знал подробностей, и люди недоумевали по поводу всего случившегося. Лидия Соколова — одна из немногих, кто был осведомлен об истинной причине переживаний Дягилева. Впоследствии Василий, преданный слуга Сергея Павловича, сказал ей, что в эти дни импресарио едва не умер от горя.

Глава девятнадцатая НАЙТИ ХОРЕОГРАФА!

Итак, Русский балет потерял своего хореографа. С уходом Мясина закончилась целая эпоха в жизни дягилевской труппы. По продолжительности и творческой значимости ее можно сопоставить с периодом, когда балеты ставил Михаил Фокин. Вот как сравнивает их вклад в развитие хореографии режиссер Григорьев, который из года в год наблюдал работу обоих мастеров: «Заслуга Фокина заключалась в том, что он раздвинул рамки классической хореографии, в которых сам вырос. Он создал новые танцевальные формы, отличающиеся более сложным характером пластики, и установил разумный баланс между кордебалетом и солистами. Мясин, делая следующий шаг в развитии хореографии и базируясь не впрямую на классическом каноне, а, скорее, на принципах, заложенных Фокиным, ввел более усложненные движения, более вычурные и ломаные формы, таким образом, создав собственный стиль».

Но увольнение Леонида Мясина оказалось еще и личной потерей, причем отнюдь не только для Дягилева. Практически все танцовщики труппы могли назвать его своим учителем. Эта мысль образно выражена в воспоминаниях Лидии Соколовой: «… он создал нас, как живописец создает фигуры на холсте». Несомненно, горечь испытывал и сам молодой хореограф. Ведь он еще «далеко не сказал последнего слова». Останься он с Дягилевым, мог бы достичь под его руководством более значительных творческих высот, чем удалось ему после расставания с Русским балетом. Оба — каждый по-своему — страдали. Будущее казалось зыбким, душу наполняла тревога. Что же ждет впереди?

Сергей Павлович, стараясь успокоиться, убеждал себя в том, что Леонид «начал повторяться и выдыхаться»: шесть лет балетного руководства — очень долгий срок, поэтому труппа, вступив на новый путь развития, предложенный Мясиным, уже стала застывать на нем. Обязательно нужна была смена хореографа, иначе Русский балет ждала стагнация. Как-то раз, во время откровенного разговора со своим близким другом, певицей Зоей Розовской, Дягилев сказал: «В этом мире нет незаменимых. Я найду кого-нибудь еще».

Бедный Сергей Павлович! Казалось, он одержим идеей найти нового воспитанника, из которого смог бы вылепить то, чего желала его душа. И действительно, он долго еще будет пестовать талантливых танцоров и хореографов, но никто и никогда не займет в его сердце место Мясина.

Из Рима, в котором Русский балет больше никогда не будет выступать, труппа отправилась во Францию. В Лионе начались десятидневные гастроли. Маэстро очень волновался: роли, которые исполнял блестящий танцовщик Мясин, он вынужден теперь отдать другим артистам. Но судьба на этот раз оказалась милостивой: дебюты прошли успешно. Сбылась давнишняя мечта С. Идзиковского танцевать Юношу в «Сильфидах», и он оказался убедительным в этой роли. Н. Зверев был хорош в роли Нефа в «Шехеразаде», а Л. Войциховский — Амуна в «Клеопатре». Зрители словно и не заметили отсутствия недавнего премьера, наградив артистов долго не смолкавшими аплодисментами. Дягилев мог быть доволен.

Из Лиона труппа выехала в Испанию — импресарио считал своим долгом выполнить обещание нанести визит, данное королю Альфонсо во время их встречи в Лондоне. Сам же Сергей Павлович в это время отправился по делам в Париж, уверив сотрудников, что вскоре присоединится к ним в Мадриде. За время, прошедшее со времени ухода Мясина, он немного пришел в себя и вновь был полон планов и надежд.

В Мадрид он привез Игоря Стравинского, друга юности Валечку Нувеля, который, к огромной радости Григорьева, согласился взять на себя административные обязанности, весьма обременявшие Сергея Леонидовича, и молодого человека по имени Борис Кохно, которого представил труппе как своего секретаря. Этот юноша-поэт стал очередным «открытием»

Сергея Павловича. Познакомились они через художника Сергея Судейкина, и Дягилев сразу поверил в литературный талант Кохно, даже хотел издать его стихи, однако в первые дни никакой конкретной работы Борису не поручал.

Молодой человек был этим смущен и, набравшись храбрости, робко поинтересовался у Маэстро, чего тот от него ждет. Ответ оказался обескураживающим: «Догадайтесь сами». Понял ли подтекст семнадцатилетний юноша, сказать трудно. Но он не стал предаваться мучительным сомнениям — напротив, самостоятельно и очень по-деловому определил свою роль в Русском балете. Вскоре выяснилось, что она весьма значимая: Кохно активно способствовал новому подъему дягилевской труппы. Пока же новый секретарь импресарио начал сотрудничество с прославленным Игорем Стравинским в составлении либретто оперы «Мавра».

В эти весенние месяцы 1921 года Маэстро, помня о том, что Париж ждет новых балетов, был занят двумя проектами первостепенной важности. Первый — создание «сюиты

андалузских танцев» «Квадро фламенко»[70], состоящей из восьми отдельных номеров: «Малагеньи», «Танго с гитарой», «Фарруки», двух «Аллегриас», «Гротескового гарротина», «Комического гарротина» и «Арагонской хоты». Эта сюита должна была, по его замыслу, исполняться испанскими певцами, танцовщиками и музыкантами. Аранжировка поручена Игорю Стравинскому, оформление спектакля — Пабло Пикассо. Второй замысел — не менее дерзкий: Сергей Павлович намерен поручить художнику Михаилу Ларионову обучение юного танцовщика Т. Славинского искусству хореографа с целью создания им балета «Шут» — современной трактовки русской народной сказки на музыку молодого русского композитора Сергея Прокофьева. Дягилеву казалось, что он нашел нового постановщика балетов: стоит лишь указать ему путь, и со временем он сможет заменить Мясина.

Севилья стала первым городом, куда отправились Дягилев и его новый секретарь. Прямо со станции они пошли в небольшую художественную галерею, которая, как вспоминает Б. Кохно, «напоминала заброшенный деревенский дом с разбитыми окнами и ласточками, которые сновали над нашими головами между покрытыми пылью полотнами Мурильо и Зурбарана». В результате этой экскурсии Дягилев и нашел свою «Квадро фламенко». Стравинский, прослушав предложенную ему для аранжировки народную музыку, счел ее столь превосходной, что не изменил ни единой ноты!

Что же касается музыки Прокофьева к балету «Шут», всё оказалось сложнее. О юном «вундеркинде» Сереже Прокофьеве Дягилев слышал давно. Еще задолго до войны и революции о нем с восторгом говорили в русских музыкальных кругах. Подогревал интерес взыскательных меломанов знаменитый композитор Р. М. Глиэр — он буквально пел дифирамбы своему талантливому ученику. Большой успех в среде музыкантов имела опера начинающего композитора «Любовь к трем апельсинам». Но в Западной Европе да и в России имя Сергея Прокофьева пока не было известно широкой публике. Поэтому Дягилев имел полное право сказать, что именно он «открыл» этого композитора, которого со временем благодаря Маэстро признала вся Европа.

Еще в 1915 году Сергей Павлович заказал своему «второму сыну», как он называл Прокофьева («первым сыном» Дягилев считал Игоря Стравинского), музыку к новому балету. Спустя два года тот закончил «Шута». 1 октября 1918 года композитор написал Дягилеву: «Из изысканных полунамеков Больма я вынес впечатление, что, разбирая мою „Сказку про шута“, ни Вы, ни никто так ничего в ней и не разобрали. Это очень стыдно, но я

думаю, что это вполне возможно, так как в свое время Вы бессовестно отмахнулись от музыки „Алы и Лоллия“ (так же, как и Нувель, который позднее, по прослушании ее в оркестре, принес мне за это свои извинения)… Какие Ваши планы и какова судьба моего бедного „Шута“, так предательски похороненного в коварных складках Вашего портфеля?»

Неизвестно, как Дягилев отреагировал на столь наступательный тон, но факт остается фактом: «Шут» после получения этого письма пролежал в «коварных складках» его портфеля еще почти три года. Наконец, в 1921 году, когда Русский балет оказался без хореографа, о «Шуте» вдруг вспомнили как о старом, проверенном временем друге. За него ухватился Михаил Ларионов и уговорил Дягилева дать ему возможность не только оформить спектакль, то есть создать декорации и костюмы, но и осуществить постановку балета — с помощью молодого танцовщика Тадеуша Славинского.

Соглашаясь на эту авантюру, Маэстро всё же сказал: «Но мы должны подумать о других постановках. Одного „Шута“ нам недостаточно».

В Мадриде русских артистов ждали теплый прием и большой успех. Зрители словно не замечали отсутствия Мясина: их внимание привлекали балеты в целом, а не конкретные исполнители. Публика не скрывала своего восхищения «Волшебной лавкой», «Русскими сказками» и особенно «Треуголкой» с ее испанской музыкой и оформлением. Зал был потрясен, увидев, с каким мастерством и вдохновением русские танцовщики исполняют традиционные испанские танцы. Особенно хорош был Леон Войциховский в роли Мельника в «Треуголке».

В перерывах между спектаклями артисты, в большинстве случаев вместе с Дягилевым, заходили в маленькие таверны и кабаре: здесь можно было часами наблюдать исполнение фламенко под аккомпанемент гитары, кастаньет и пения. Это действо завораживало, и Сергей Павлович совершенно справедливо убеждал себя в том, что Париж и Лондон ничего подобного не видели. Нужно найти исполнителей-испанцев и готовиться к новому завоеванию европейских столиц.

В середине апреля подошли к концу гастроли Русского балета в Мадриде. Никто пока не знал, что здесь, как и в Вечном городе, дягилевской труппе больше не суждено выступать. Теперь же путь антрепризы лежал в Монте-Карло.

В течение последнего года, после того как Тамара Карсавина вновь покинула труппу, многие ее роли, в том числе партию

Мельничихи в «Треуголке», исполняла Лидия Соколова. Она стала одной из ведущих танцовщиц Русского балета, и зрители принимали ее очень тепло. Но Дягилев всегда был в поиске талантов из России и сейчас радовался тому, что из Москвы, из Большого театра приехала Катрин Девильер, очаровательная женщина и в то же время «свой парень»: темноволосая, как цыганка, высокая, довольно плотная для балерины и очень женственная. Внешне она вроде бы подходила для роли Мельничихи, но когда начались репетиции, выяснилось: Девильер никогда не изучала испанские танцы, кроме тех, которые имели место в старых классических балетах. «Треуголка», по свидетельству Соколовой, «едва не убила ее». Поэтому, несмотря на то, что выступление Девильер в роли Мельничихи в Мадриде понравилось королю Альфонсо, балерина вскоре ушла из антрепризы.

Но Сергей Павлович не оставил идею найти новую исполнительницу этой роли. Прошло совсем немного времени после приезда труппы в Монте-Карло, и появилась следующая претендентка — испанка Мария Дальбасин по прозвищу Пепита. Ангажируя ее на участие в «Квадро фламенко», Дягилев предполагал, что она также станцует и Мельничиху. Но на этот раз его ожидало разочарование. Пепита, импульсивная, как и большинство испанцев, была очень хороша во фламенко; главная же роль в балете, предполагавшая техничность и умение следовать замыслу хореографа, ей не удавалась. Л. Соколова, которой Сергей Павлович поручил подготовить испанку к выступлениям в «Треуголке», напрасно тратила многие часы «на обучение этой легкомысленной молодой женщины роли Мельничихи». И как знать, справилась бы с ней Мария Дальбасин, если бы не чуткий партнер — Леон Войциховский?

А Михаил Ларионов тем временем начал работать со Славинским над балетом «Шут». Еще в Париже был создан сценарий, который состоял из шести сцен. И теперь, шаг за шагом, они пытались сочинить спектакль. Но по-настоящему эта идея вдохновляла лишь Ларионова. Для Славинского, неплохого танцовщика, сама мысль о создании им балета оказалась сродни «полету на Луну». Поэтому особенно надеяться на успех этой постановки не стоило.

Позже, когда работа подойдет к концу и ее увидит Дягилев, она не вызовет у него восторга. В ответ на мнение режиссера Григорьева, что «постановка слабая, больше похожа на ученическую работу», он скажет: «Да. Лучше всего музыка. Затем оформление. Хореография — на последнем месте. Но, по крайней мере, балет готов и мы можем выступать. Хотя это нас никуда не

выводит. Нужно искать хореографа».

Да, это была проблема, еще какая! Уход Мясина не только означал потерю ведущего танцовщика и единственного хореографа, а еще и повлек за собой тяжелейший финансовый кризис. Дягилеву потребовалось гигантское мужество, чтобы преодолеть его, регулярно расплачиваясь со всеми членами труппы, а также с многочисленными деятелями культуры, которые работали для Русского балета.

Сейчас Маэстро не мог, конечно, получить в свое распоряжение сцену Гранд-опера или «Театра Елисейских Полей». А ведь ему во что бы то ни стало нужно было принять участие в весеннем сезоне в Париже! Это для Дягилева самое важное событие в году: если он не сможет каждую весну ослеплять столицу мировой моды одной или двумя новинками, ему следует признать собственное поражение и распустить антрепризу.

В то время как лондонскую публику он ценил за ее преданность и многочисленность, понимание художественного уровня новых постановок, зрителям же других европейских столиц и небольших городов был просто благодарен за то, что они посещали спектакли Русского балета, к парижанам у него было совсем иное отношение. Вернее, это касалось не всех жителей французской столицы, а небольшого круга избранных, которые составляют «весь Париж». А он-то как раз весьма переменчив, непостоянен, непостижим и склонен к иронии. Как же добиться признания столь избалованной публики? Дягилев стремится к этому всем сердцем — с готовностью и пылом влюбленного, чье счастье зависит от прихоти его возлюбленной.

Первым делом Сергею Павловичу пришлось смирить гордость. Не получается арендовать лучшие театры? Что ж, Русский балет будет выступать на сцене «Гете-лирик». Ведь главное — что и как показать зрителям. А уж Маэстро обязательно позаботится о том, чтобы они увидели самое лучшее, впечатляющее из старого репертуара и новинки — «Шута» и «Квадро фламенко». Следующая забота импресарио — реклама, в которой ему нет равных. Особый упор он делает на музыку С. Прокофьева к «Шуту», на прелести «сюиты андалузских танцев» и профессиональные достоинства ведущих танцовщиков. Пора начинать!

Открытие 14-го Русского сезона состоялось 17 мая 1921 года. В этот вечер состоялись сразу обе премьеры — «Шут» и «Квадро фламенко».

История о шуте — фактически русская народная сказка, в которой все герои — и мужчины, и женщины — шуты. И если бы в

это время Русский балет имел настоящего хореографа, спектакль, несомненно, имел бы большой успех. Но его идея вдохновила одного М. Ларионова, Дягилева же не зажгла. Он лишь внимательно следил за репетициями, вникая, как обычно, во все детали, стараясь не допустить того, чтобы балет Тадеуша Славинского постигла участь «Тиля Уленшпигеля», самостоятельно поставленного В. Нижинским несколько лет назад.

Славинский исполнял роль шута, а Соколова — его жены. Стремясь заработать деньги, главный герой демонстрировал зевакам волшебные свойства кнута: с его помощью он сначала убивал свою жену, а потом возвращал ее к жизни. Семеро других шутов, очарованные этим трюком, покупали кнут, возвращались домой, убивали своих жен, а затем с помощью кнута — конечно, безуспешно — пытались вернуть их к жизни. Стараясь предотвратить месть обманутых им шутов, главный герой переодевался кухаркой. Но «красотка» так понравилась шутам, что они ее умыкнули.

В это время появлялся купец, который хотел выбрать себе невесту среди дочерей семи шутов. Но он влюбился в кухарку, на которой и женился. Главному же шуту теперь было не до смеха, и он пытался спастись бегством через окно с помощью веревки. Купец затаскивал веревку обратно и видел, что к концу ее привязана коза. Он был в смятении: его жена изменилась до неузнаваемости. Шут же появлялся в собственном обличье и требовал возвращения своей кухарки. Что оставалось делать купцу? Он протягивал пришельцу крупную сумму. Заканчивалось же действие балета сценой веселья шута и его друзей.

Декорации, созданные М. Ларионовым под влиянием кубизма, изображали разные части дома. В одной из сцен фрагменты этого дома, облака, фонарные столбы и цветущие деревья улетали куда-то ввысь, напоминая экстатические картины Марка Шагала.

К радости С. Прокофьева, дирижировавшего оркестром, зрители *приняли* музыку балета. Оформление же спектакля и хореография особого интереса не вызвали. Но премьера не стала и откровенным провалом, и Дягилев мог вздохнуть с облегчением. Наконец, наступил черед «Квадро фламенко».

Создать декорации к этой сюите не было никакой возможности. Поэтому Маэстро решил вернуться к ранним эскизам Пикассо для балета «Пульчинелла». Их было множество, и Дягилев потратил немало времени, прежде чем остановился на том, что его удовлетворило. Когда-то декорации дались Пабло с большим трудом. Но сейчас он радовался и полностью простил

Сержу его упрямство, ведь тот разрешил использовать старый дизайн, правда, без оплаты. Но что же делать, ведь уход Мясина заставил Русский балет «нырнуть глубоко под воду».

Кроме того, Пикассо создал несколько стилизованных испанских костюмов для исполнителей. Они, должно быть, очень удивились, обнаружив, что шали и платья с оборками украшены не так богато, как требовала традиция. Зато оформление спектакля оказалось «обворожительно»: оно изображало зал маленького испанского театрика, где в ложах, нарисованных на кулисах по обе стороны сцены, сидели зрители. (Кстати, декорации так понравились одному южноамериканскому коллекционеру, что Дягилев впоследствии, пользуясь счастливым случаем, лично отрезал кусок холста «со зрителями в ложах» и продал его за весьма приличную сумму. Гений Пикассо помог-таки несколько поправить финансовое положение труппы.)

Но всё-таки главное в «Квадро фламенко» — исполнение. С первых же минут стало ясно: Париж не видел ничего подобного — по крайней мере, с начала XIX века, когда испанские танцы были очень популярны во Франции. Пение Ла Минареты, красота Марии Дальбасин, чудесная игра на гитаре Эль Мартеля и Эль Севиллано, бесподобные, зажигательные танцы Ла Рубиа де Херез, Ла Габриэлиты, Эстампиело, Эль Морено и, конечно же, безногого Матео Эль Син Пиеса, который танцевал с помощью кожаных набивок, прикрепленных к обрубкам бедер, стали настоящей сенсацией.

Париж вновь был очарован и покорен! «Квадро фламенко» исполняли каждый вечер, и зрители неизменно встречали сюиту с восторгом. Да, конечно, она не стала в полном смысле слова *детищем* Русского балета, но организовал выступления испанских артистов именно Дягилев. Поэтому аплодисменты, доносившиеся из зала, были и в его честь.

Единственное, что в тот момент омрачало настроение Сергея Павловича, — самостоятельная деятельность Мясина. Когда парижский сезон подходил к концу, он уже имел собственную компанию, подписал контракт на работу в Южной Америке и собирался отправиться в турне. Испытывая нехватку танцовщиков, он начал осаду своих бывших коллег по труппе. Некоторые из них поддались на уговоры и буквально за день до окончания парижского сезона объявили Дягилеву, что покидают антрепризу. Сергей Павлович был расстроен, более того — негодовал. Но дело тут не только в личной обиде, хотя и она, конечно, имела место. Почти сразу же после выступлений в Париже Русский балет должен был отправиться на следующие гастроли — в Лондон.

На берегах Темзы труппе вновь не повезло с театральным зданием. Прошлогодние разногласия с руководством Ковент-Гардена еще не были забыты, и Дягилев не мог рассчитывать на возвращение туда в текущем сезоне. Выход оказался в том, чтобы принять предложение Чарлза Кокрана — владельца только что перестроенного «Театра Принца». Он возвышался над глубоким колодцем, и когда шум большого города затихал, можно было услышать звук работавшего внизу гидравлического насоса, который включали, как только вода поднималась на определенную высоту. В такое время театр становился центром паломничества крыс и отовсюду раздавались звуки, отнюдь не способствовавшие хорошему настроению. Желая развеселить артистов, один из театральных служащих рассказывал: он слышит, как крысы играют на арфе.

Удручало и то, что здание оказалось слишком маленьким для труппы. Не хватало гримуборных, а имевшиеся оказались тесными. В них кое-как расположились статисты, а ведущим танцовщикам приходилось переодеваться и гримироваться в специально снятых помещениях на другой стороне улицы. Это порой изумляло прохожих, которые толпами собирались перед театром, чтобы посмотреть на «нашествие с Востока янычар» или на «русских крестьян», невозмутимо пробиравшихся к служебному входу. Сцена тоже была меньшего размера, чем обычно, и это создавало дополнительные трудности.

Но Дягилев не очень обращал внимания на подобные мелочи. Главное — он не сомневался в успехе лондонского сезона. Начать он решил с хорошо известных публике балетов, но в последний момент не удержался — анонсировал «Квадро фламенко» — и не ошибся: испанская феерия произвела в Лондоне еще больший фурор, чем в Париже. Особый восторг публики сразу же вызвал безногий Матео Эль Син Пиеса. Англичане, обычно сдержанные, начинали буквально неистовствовать, стоило ему появиться на сцене. Дирекции театра, опасавшейся за сохранность зрительного зала, пришлось пойти на крайние меры: после нескольких представлений его соло было запрещено.

Еще одной сенсацией стало возвращение в труппу Лидии Лопуховой (Лопоковой). Талантливую танцовщицу приняли с восторгом; казалось, лондонская публика беспредельно покорена ее очарованием. По свидетельству современника, «ее обаяние, веселость и озорство повсюду делали ее любимицей зрителей». Для самой же Лидии — и как балерины, и как женщины — возвращение в Русский балет стало поистине судьбоносным. Еще в 1918 году здесь же, в Лондоне, состоялась ее первая встреча со

знаменитым английским ученым и государственным деятелем Джоном Мейнардом Кейнсом, оказавшим огромное влияние на всю современную экономическую теорию и особенно на экономическую политику правительств развитых капиталистических стран. Кейнс был многогранной личностью: экономист, философ, любитель искусства. Как пишет И. Осадчая, «будучи богатым человеком, он выступал и как крупнейший меценат… спонсировал театральные постановки, в особенности балет». Именно в 1921 году началась история любви Л. Лопоковой и Д. М. Кейнса, которая спустя несколько лет превратилась в счастливый семейный союз. Лидия, о которой ее избранник писал в одном из своих писем: «…она представляется мне совершенством во всех отношениях», сумела соединить его профессиональные интересы, связанные с экономикой, с бескорыстной любовью к искусству. Со временем дягилевская антреприза от этого только выиграла.

…Наконец, настала очередь «Шута». 8 июня, вдень премьеры, оркестром дирижировал Сергей Прокофьев, и его талант зрители оценили по достоинству. Но сам балет особого успеха, как и в Париже, не имел. Примерно такой же прием ожидал и третью новую работу труппы, показанную в Лондоне: «Весну священную» в постановке Л. Мясина. Скандала, который сопровождал парижскую премьеру 1913 года, конечно, не было, но зрители встретили балет прохладно. По мнению Дягилева, «английская публика необъяснимо медленно продвигалась к пониманию музыки Стравинского».

Однако в целом сезон прошел неплохо. Несмотря на летнюю жару, зрительный зал «Театра Принца» в дни представлений всегда был полон. А публика, словно забыв о недавнем конфузе, связанном с отменой спектакля в Ковент-Гардене, по-прежнему выказывала преданность Русскому балету. Порой даже казалось, что у труппы всего одна серьезная проблема — отсутствие хореографа. Стоит только ее решить, и…

Но хореографа по-прежнему не было. А Дягилеву нужны были новые балеты, иначе однажды он потерпит фиаско. Что же делать? Ответ на этот сакраментальный вопрос, как часто водится, был найден случайно. Как-то в разговоре с руководством «Театра Принца» выяснилось, что здесь уже третий год подряд идет ревю «Чу Чин Чоу». Сергей Павлович поразился возможности столь длительного сценического существования представления. Однажды в разговоре с режиссером Григорьевым он полушутя сказал, что хотел бы иметь в репертуаре балет, который будет идти всё время, и добавил:

— Это было бы счастье!

Сергей Леонидович, казалось бы, хорошо изучивший за долгие годы совместной работы характер Маэстро, возразил: это, мол, быстро наскучит.

Но Сергей Павлович парировал:

— Вовсе нет. Вы бы управляли всем, а я занялся бы чем-нибудь другим.

— В таком случае, почему бы не поставить «Коппелию»? Это один из лучших классических балетов и идет весь вечер.

Видимо, эта беседа запала Дягилеву в душу. Какое-то время он вынашивал идею, пока, наконец, не заявил, что нашел идеальное решение: необходимо осуществить постановку балета Мариуса Петипа «Спящая красавица». Что ж, это действительно могло стать выходом из «временных затруднений». Возможно, прославленный в России балет покорит и западную публику, а для труппы станет той новинкой, которая не только принесет аплодисменты, но и поможет расплатиться с долгами и — как знать — даже получить прибыль.

Такова, подчеркнем, версия режиссера труппы. Лидия Соколова интерпретирует идею постановки в Лондоне «Спящей красавицы» несколько иначе. Она, конечно, не отрицает, что у Маэстро было желание расплатиться с долгами и заработать для Русского балета деньги. Но проблема, по мнению балерины, гораздо глубже: «…он всегда был страстно увлечен Чайковским, и хотя это увлечение в последние годы подавляли новшества и эксперименты, всё же давно хотел показать английской публике всё великолепие этого балетного шедевра Чайковского, известного ей пока лишь по нескольким вальсам». Правда, Л. Соколова добавляет, что мятежная душа Дягилева была к тому же увлечена идеей потрясать почитателей авангардными работами, обязательными элементами которых стали декор художников-кубистов, угловатая хореография Мясина и новая звучность Стравинского. Как же всё это не сочеталось с мелодичностью и захватывающим душу спектаклем, который длился весь вечер (обязательное условие в русских Императорских театрах — до революции в балете, которую произвели Фокин, Бенуа и сам Дягилев)!

Но какова бы ни была истинная причина (или ряд причин), побудившая в 1921 году Маэстро поставить «Спящую красавицу», нет сомнения в том, что он шел на риск, ведь участникам будущего спектакля предстояло выполнить огромную работу за короткий срок.

Если кто-то и предавался сомнениям, то уж явно не Дягилев. Как обычно, приняв решение, он начал действовать. К счастью для него и для труппы выяснилось: осенью будет свободен театр

«Альгамбра», здание которого гораздо удобнее, чем помещение «Театра Принца». Вскоре удалось добиться соглашения с Э. Штолем. По условию контракта Дягилев должен был осуществлять художественное руководство предприятием, а его компаньон — финансировать его, «причем капитал, который он вкладывал вдело, постепенно возвращался ему из кассовых сборов».

Когда документ поступил к Дягилеву, он с большим волнением начал его читать, затем положил перед собой на маленький столик и на миг задумался. Вздохнул, перекрестил контракт, сказал: «Ну, будь что будет!» — и тут же очень аккуратно поставил подпись.

Проблемы возникали одна за другой, и каждую из них нужно было решать незамедлительно. Первым делом Маэстро взялся за изучение огромной партитуры П. И. Чайковского, которая удовлетворила его отнюдь не полностью. Некоторые места пришлось убрать, а другие — заменить композициями из его же балетов «Лебединое озеро» и «Щелкунчик». Дягилев поручил Стравинскому оркестровать прелюдию и вариацию Авроры в третьем акте; таким образом, музыка гениального русского композитора XIX века получила второе рождение благодаря одному из ярчайших представителей музыкального авангарда.

Второй задачей импресарио стали поиски постановщика, помнившего хотя бы некоторые из бесчисленных танцев, созданных 30 лет назад Мариусом Петипа. Но даже если такой человек и найдется, удовлетворит ли Сергея Павловича лишь воссоздание старой хореографии? Конечно нет! Ему как воздух нужны несколько новых танцев, которые введет в действие молодой хореограф. Только где он?

Наконец, оформление спектакля подразумевало гигантскую работу художника. Лучше всех с ней мог бы, конечно, справиться А. Бенуа — блестящий знаток эпохи Людовика XIV, к которой относится действие «Спящей красавицы». Но он в то время находился в советской России. Впрочем, к чему лукавить? Сергей Павлович прекрасно понимал: Шура после целого ряда недоразумений обижен на него так, что дальнейшее сотрудничество просто невозможно. Это подтверждали «слабеющие отголоски в виде несущественной переписки». Остается Левушка Бакст. Но ведь он не разговаривает с Дягилевым с тех пор, как тот два года назад отдал оформление балета «Волшебная лавка» А. Дерену. Стареющему «шармеру» пришлось очень постараться, чтобы добиться у Бакста прощения и заинтересовать его перспективой новой работы. Ведь Лев сразу

оценил ее масштаб: в кратчайшие сроки необходимо создать декорации не менее чем для пяти картин, кроме того, около сотни костюмов. В конце концов он согласился.

Дягилев работал с утра до ночи, и постепенно стали видны первые результаты. Нашелся хореограф, который помнил танцы, поставленные когда-то Петипа. Им оказался бывший режиссер Мариинского театра Николай Сергеев, который теперь жил в Париже. Именно он лучше всех мог восстановить «Спящую красавицу». Но кто исполнит главную роль — принцессы Авроры? Маэстро с грустью вынужден был признать: ни одна из действующих балерин его труппы не справится с этой партией, и вовсе не потому, что им не хватает техники или опыта. Просто они привыкли танцевать в одноактных авангардных спектаклях, новая же постановка подразумевает старомодный академический балет, состоящий из трех актов. Так кто же?..

Словно в ответ на невеселые вопросы, которые задавал себе Дягилев, в Париже одна за другой появились три русские балерины-эмигрантки. Вера Трефилова, Любовь Егорова и Ольга Спесивцева были знамениты в России, но в Западной Европе их никто не знал. Импресарио это не остановило. Главное — они воспитаны в традициях Мариуса Петипа и Мариинского театра, а это значит, с ролью Авроры справятся. И он пригласил всех троих — танцевать по очереди.

Незадолго до этого к труппе присоединился бывший премьер Мариинского театра Петр Владимиров, а вслед за ним — еще один замечательный артист, Анатолий Вильтзак. Поистине же бесценной находкой Дягилева стала Карлотта Брианца, которую он ангажировал на роль злой феи Карабосс. Изюминка состояла в том, что в первой постановке балета, которая была осуществлена в 1890 году, Брианца исполняла роль принцессы Авроры.

Многие танцовщики Русского балета, которым в новой постановке предстояло участвовать в массовых сценах, недоумевали: к чему так много репетиций? Им, привыкшим к трудным и замысловатым движениям, которых добивался от них Фокин, а затем Мясин, хореография Петипа казалась очень простой, порой даже скучной. К тому же солисты и так знают свои роли. Зачем же трудиться целых два месяца?

Дягилев же настаивал на кропотливой работе именно по причине внешней простоты балета и требовал, чтобы все участники спектакля «овладели тонкостями стиля Петипа». А они начали понимать «диктатора» лишь после неудачи с полонезом, которым открывается последний акт дивертисмента. Одна репетиция, другая, третья — и всё не получается. Как вспоминает Лидия Соколова, «начиная с первой репетиции до того дня, когда

он умер, Дягилев так никогда и не был удовлетворен тем, как мы танцевали полонез».

Сам Маэстро принимал участие не только в постановке, но и во всех репетициях, внимательно следя за тем, как работают артисты. Это объяснялось прежде всего тем, что для нового спектакля потребовалось значительное увеличение труппы. Взгляд Дягилева смягчался, когда он смотрел в сторону одного из новичков, юного танцовщика по имени Патрик Кей. К крохотной роли королевского пажа юноша отнесся со всей ответственностью, демонстрируя на каждой репетиции старание и возраставшее мастерство. По всему видно: он хочет стать полноправным членом дягилевской антрепризы. В программе начинающий танцовщик был обозначен как Патрикеев. Но пройдет совсем немного времени, и на балетном небосклоне ярко засверкает звезда по имени Антон Долин.

Главной целью Дягилева было восстановить «Спящую красавицу» в «доподлинном виде», но неискоренимый дух новаторства требовал хотя бы небольших нововведений. Он вновь думал с тоской: где же найти хореографа? Но в самый разгар работы над балетом он нашелся сам — вернее, сама. В труппу вернулась Бронислава Нижинская, младшая сестра Вацы, одна из танцовщиц Русского балета в первые годы его существования, покинувшая его вместе с братом.

После разрыва Дягилева с Нижинским Броня вернулась в Россию, открыла в Киеве хореографическую студию, создала несколько балетов. Теперь же, когда жизнь на родине изменилась до неузнаваемости, Нижинская была вынуждена бежать от большевиков за границу. После неудачных переговоров в Бухаресте о сотрудничестве с танцовщиком и хореографом Борисом Романовым она перебралась в Вену. Там с ней встретился В. Ф. Нувель и привез к Дягилеву в Лондон. Сергей Павлович не видел, конечно, балетмейстерских опытов Нижинской, но как только она заявила о них, предложил создать новые танцы для «Спящей красавицы». К его радости, Бронислава справилась с этой задачей. Один из поставленных ею номеров — «Танец трех Иванов» — впоследствии даже прославился. Маэстро чувствовал: Броня обладает знаниями, опытом, чутьем, из нее может получиться хореограф, способный заменить Мясина. А это значит, что кризис Русского балета разрешен.

Зима 1921 года в Лондоне выдалась ранняя и холодная. Но театр «Альгамбра» почти не отапливали, и репетиции перед премьерой проходили в «ледяной» обстановке. И всё же пять картин, составляющих балет, вскоре были готовы. Каждая из них

получила название: «Крещение», «Чары», «Видение», «Пробуждение» и «Свадьба». Наступил день премьеры — 2 ноября. Импресарио, затаив дыхание, ждал, когда поднимется занавес. Как встретят зрители новую постановку, столь не характерную для Русского балета? Оркестр заиграл увертюру…

Первая сцена начинается с пышного зрелища. В мраморном дворце короля Флорестана и королевы — торжество по случаю рождения их дочери принцессы Авроры. Появляется свита фей, которые благословляют девочку, наделяя ее чудесными качествами. Нежная колыбельная Кандид (Искренность) сменяется бурным танцем Флер-де-Фарин (Цветущие колосья), которая в свою очередь передает соло фее Хлебная Крошка. Затем наступает черед весеннего щебетания Канарейки и как апогей следует энергичная волевая вариация феи Виолант (Страсть). Последней одаривает Аврору фея Сирень.

Неожиданно в этот чарующий душу мир врывается черная туча зла. Фея Карабосс, которую не пригласили на праздник, решила отомстить. Она предсказывает: когда Аврора вырастет, то умрет, уколов палец веретеном. Остальные феи умоляют Карабосс отменить заклятие, но всё напрасно. Она наслаждается своим могуществом в приступе безумной пляски.

Но вдруг тьму пронзает луч света, и через миг появляется фея Сирень. Карабосс при виде ее отступает. Постепенно свет, который становится всё ярче, очищает дворец от злого нашествия. Напуганный Король запрещает своим подданным прясть как в самом дворце, так и в его окрестностях…

Оформление спектакля, созданное Л. Бакстом, поражало воображение. Костюмы придворных были выдержаны в красных тонах, король и королева облачены в белые одеяния, расшитые золотом, и ниспадающие со спины длинные голубые мантии. Наряд королевы был увенчан головным убором со страусиными перьями. Белые платья фей казались легкими облачками, спустившимися на землю.

Зрителям, увидевшим это чудо, казалось, что они попали в волшебную страну, и многие, наблюдая за развитием действия, не могли сдержать возгласов изумления. Но вечер, начавшийся столь прекрасно, едва не закончился несчастьем. Сцена театра оказалась слишком мала, чтобы вместить всех участников спектакля. Смена декораций и исполнителей с самого начала представляла собой серьезную проблему, и Дягилев, понимая это, детально обсуждал с осветителями и рабочими сцены каждый нюанс. Но предвидеть всё не смог даже он.

До момента, когда появились декорации, изображающие густые заросли леса вокруг дворца, и вдруг погасли огни, а в

наступившей тьме повисла зловещая тишина, всё шло гладко. Но огромная деревянная конструкция, которая поддерживала нарисованный лес, была плохо укреплена. Когда огромный кусок декораций начал медленно подниматься, послышался громкий треск сломавшихся балок. Растерявшийся машинист сцены не смог тут же остановить двигатель, и одна часть «леса» продолжала подниматься, другая же рухнула на сцену.

Публика была в смятении, в разных концах зала раздались испуганные возгласы. Несчастные Бакст и Дягилев испытывали настоящие душевные муки! В конце концов, машинное оборудование удалось развернуть, и сломанный «лес», словно нехотя, опустился вместе с занавесом.

Но вот на сцене появился принц Дезире, роль которого исполнял Петр Владимиров. Вместе с Ольгой Спесивцевой — Авророй он начал бесподобное па-де-де, которое покорило зрителей буквально с первых движений. Искусство двух прекрасных артистов балета русской классической школы заставило тех, кто находился в это время в зале, забыть обо всём на свете, кроме его величества Танца.

Точное воспроизведение Николаем Сергеевым хореографии Мариуса Петипа, участие в спектакле всех ведущих танцовщиков труппы, бесподобное оформление спектакля Л. Бакстом, музыка великого П. И. Чайковского, впечатление от которой усиливалось благодаря мастерству музыкантов, которыми по очереди управляли два дирижера, Юджин Гуссенс и Грегори Фительберг, — всем этим Лондон был покорен. Волна зрительской любви буквально захлестнула артистов Русского балета. От них теперь требовали лишь одного: каждый вечер исполнять «Спящую красавицу», и противостоять этому было просто невозможно.

Вот тут-то и пригодились несколько балерин, которых Маэстро ангажировал на роль принцессы Авроры! Очень разные, все они были по-своему прекрасны. Темноволосая, кареглазая Ольга Спесивцева, танцевавшая в вечер премьеры, обладала легкостью и фацией птицы и великолепной техникой. Ее «душой исполненный полет» казался многим непревзойденным. Недаром однажды Энрико Чекетти обронил фразу, которую так любил впоследствии повторять Дягилев: «В мире родилось яблоко, его разрезали надвое, одна половина стала Анной Павловой, другая — Ольгой Спесивцевой».

В середине декабря роль Авроры попеременно со Спесивцевой стала исполнять Вера Трефилова. Она была старше Ольги на целых 20 лет, но ее танец по-прежнему покорял зрителей изысканностью. Наконец, третья Аврора, Любовь

Егорова, даже не обладая природной прелестью и утонченностью Спесивцевой, шармом Трефиловой и уже разменяв пятый десяток лет, оставалась на высоте положения примы. Кажется, ей были неведомы страх, волнение перед спектаклем. Всегда собранная, спокойная, она придавала роли ту законченность, которая позволяла назвать ее исполнение идеальным.

Казалось, успех будет сопутствовать «Спящей красавице» всегда. В декабре спектакль посмотрели Георг V и королева Мария и отнеслись к постановке весьма одобрительно. А 5 января труппа отметила пятидесятилетие артистической деятельности маэстро Чекетти. Как и в первой постановке балета, на сцене Мариинского театра, он танцевал партию феи Карабосс и был, по общему признанию, великолепен! Сергей Павлович от души радовался: всё складывалось просто чудесно…

Но уже к началу февраля стало ясно: постановка, расходы на которую в два раз превысили бюджет, выделенный Э. Штолем, не только не приносит прибыли — она разорительна. Дягилев, рассчитывавший на успех балета в течение как минимум полугола, был сам не свой. Он пытался активно заняться рекламой в прессе, но это не дало результата. Публика, сумевшая по достоинству оценить балет из пяти картин, оказалась немногочисленной. Сборы день ото дня падали. В конце концов Штоль решил конфисковать декорации и костюмы в возмещение понесенных им убытков. В последние дни показа спектакля Дягилев пригласил в театр нескольких друзей, сказав им с горечью: «Посмотрите этот балет. Скоро он перестанет существовать и вы уже никогда не увидите такой прекрасный ансамбль, такую великолепную хореографию и такое замечательное оформление. Это последняя реликвия великих дней Санкт-Петербурга».

Слова Маэстро оказались провидческими. 105-е представление «Спящей красавицы» на сцене театра «Альгамбра», состоявшееся 4 февраля 1922 года, стало последним. Разразился кризис, какого еще не было за всё время существования Русского балета. Лондонский сезон, начавшийся творческим триумфом, закончился полным финансовым крахом. Дягилев с ужасом наблюдал за тем, как разбегаются танцовщики, и в какой-то момент решил уже, что его труппа более не существует. Ему казалось, всему наступил конец.

Возможно, так бы и случилось, если бы не Мизия Серт, его ангел-хранитель. В самые тяжкие моменты его жизни она всегда приходила на помощь. Вот и на этот раз Мизия уговорила свою ближайшую подругу Коко Шанель дать средства, причем немалые, на возрождение Русского балета. И законодательница

мировой моды, отлично понимавшая, какое огромное художественное значение имеет дело Дягилева, сделала широкий жест.

Теперь у Сергея Павловича появилась новая забота: как «достать» талантливых танцовщиков из России? В последние годы он пополнял труппу главным образом английскими артистами, давая им русские имена, но всегда хотел иметь в антрепризе своих, русских. Только вряд ли сейчас было реально отправиться в советскую Россию и ангажировать там танцовщиков. Попасть-то туда можно, а вот выбраться обратно — очень проблематично… Разбередила душу, предложив иную тактику, Броня Нижинская. Она рассказывала о своих учениках, остававшихся в Киеве, такие чудеса, что Дягилев окончательно потерял душевный покой. Может, вместе они действительно смогут вдохнуть новую жизнь в Русский балет?

Глава двадцатая НА ПУТИ К ВОЗРОЖДЕНИЮ

Мечта об обновлении антрепризы была, что и говорить, заманчивой. Но пока она оставалась лишь неким призраком. Сергей Павлович невольно вспомнил одну присказку, которую часто слышал в детстве от нянюшки: «Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается». Сейчас надо думать о том, как не потерять артистов, составляющих ядро труппы.

Волновался он не зря. Продолжить гастроли в Лондоне не получилось, и Маэстро не знал, чем занять труппу. Денег, чтобы расплатиться с сотрудниками, катастрофически не хватало. Возможно, Сергей Павлович и нашел бы какой-то выход из создавшейся ситуации, но тут подлил масла в огонь вернувшийся из Южной Америки Мясин. Он искал танцовщиков для своей труппы и обратился в первую очередь к бывшим коллегам, которые находились в это время в отпуске. Уговорить кое-кого из них оказалось не так уж сложно: почти все были уверены, что Русский балет из-за финансового краха попросту прекратит существование.

Среди отступников оказались четверо ведущих танцовщиков — Л. Лопокова, Л. Соколова, Л. Войциховский и Т. Славинский. Дягилев негодовал: как они, выросшие под его крылом, ставшие в созданной им труппе солистами, могли покинуть его в трудную минуту? Импресарио изливал поток жалоб на С. Л. Григорьева, который покорно выслушивал их. Наконец, Маэстро принял решение: остатки труппы отправляются сначала в Париж, а затем в Монте-Карло.

В данном случае обида оказалась взаимной: директор труппы не выплатил покинувшим его танцовщикам полагавшееся им жалованье, и они решили преследовать его в Париже, чтобы попытаться получить хотя бы часть денег. В день приезда Леон Войциховский позвонил в номер гостиницы, где жил Дягилев. Сергей Павлович ответил на звонок, но услышав просьбу о встрече, сказал: «Дягилева здесь нет», — и тут же повесил трубку.

На следующее утро артисты приехали в отель, позвонили в номер импресарио и прямо спросили, могут ли они с ним поговорить. Их попросили подождать, сказав, что он вскоре спустится в холл. Ждать пришлось довольно долго, и бедолаги уже начали терять терпение. И вдруг они увидели спину своего патрона, выходящего на улицу. Как же он мог пройти мимо них, оставшись незамеченным? Только тихонько пробравшись за

спинками стульев, на которых сидели ожидавшие его танцовщики… Они не отступили, и Дягилеву, несмотря на различные маневры, все-таки пришлось заплатить им часть гонорара. В конце концов он признался, что совершенно не уверен в будущем, поэтому всю ответственность за труппу возлагает на своего друга В. Нувеля. Но такой ответ не устроил артистов. Они понимали, что Нувель целиком зависит от Маэстро.

Что ж, они были правы. Истинным руководителем Русского балета по-прежнему оставался Дягилев, даже финансовый крах в Лондоне не сломил его. Характер борца требовал найти выход из создавшегося положения. Может, попробовать показать «Спящую красавицу» в конце весны в Гранд-опера, где, как он надеялся, откроется 15-й Русский сезон? Нет, не получится: декорации к спектаклю всё еще находятся под арестом, к тому же западная публика отвыкла от трехактных балетов. Неожиданно Сергей Павлович поймал себя на мысли, что отчасти сам в этом виноват. Ведь кто как не он ввел еще до войны моду на одноактные балеты? Нет, ставить «Спящую красавицу» в Париже слишком рискованно. Впрочем, почему бы ее не сократить?

В то время балетоманы чтили память М. И. Петипа, который на десятилетия определил направление развития русского балета. Постановка одного из лучших его творений должна прийтись как нельзя кстати! Маэстро решил, отобрав несколько танцев из «Спящей красавицы», показать их в виде сюиты. На помощь он опять призвал Брониславу Нижинскую, незадолго до этого поставившую в Киеве, в Оперном театре, «Лебединое озеро». Ее хореография основывалась на версии М. Петипа, которую Броня изучила, еще работая в Мариинском театре. В итоге Дягилев получил замечательный балетный дивертисмент, названный им «Свадьба красавицы в зачарованном лесу» или, сокращенно, «Свадьба Авроры».

Средств на оформление этой постановки, понятно, не было. Но почему бы не использовать декорации Александра Бенуа к «Павильону Армиды», сохранившиеся еще с довоенной поры и все эти годы не бывшие в употреблении? Зрители вполне могут воспринять их как новые.

И всё же для нового сезона в Париже этого явно недостаточно. Конечно, с появлением Нижинской можно было надеяться на новые интересные постановки. Но это — дело будущего. А сейчас непременно нужно найти что-то оригинальное!

К счастью, поиски идеи длились недолго. Вскоре Дягилева пригласила на званый вечер в свой особняк герцогиня де

Полиньяк[71] — его старинный друг и покровительница «молодых и преуспевающих музыкантов». Хозяйка дома планировала показать гостям балет с пением «Лиса», созданный на музыку Игоря Стравинского. История «Байки», как называл произведение сам композитор, началась еще в апреле 1915 года, когда герцогиня заказала ему произведение, которое могло быть исполнено в ее салоне. К концу года Стравинским была написана музыка к сценической постановке, которая первоначально получила название «Сказка о Петухе, Лисе, Коте и Баране». Заботясь о том, чтобы новое произведение не приняли за оперу, Стравинский подчеркивал: «…актерами должны были быть танцовщики-акробаты, и певцы не должны были отождествляться с ними… исполнители — музыканты и мимисты — должны были находиться на сцене вместе с певцами в центре инструментального ансамбля. Сверх того, „Байка“ не нуждается в символических обертонах. Это обыкновенная морализующая сказка и ничего более. Сатира на религию (Лиса в облачении монахини; в России монахини пользовались неприкосновенностью) не столько сатира, сколько легкая насмешка и „добрый юмор“».

Спустя несколько лет Дягилев увидел этот балет. Он бы очень пригодился! Но есть одна заминка — произведение находится в собственности герцогини. Пришлось известному «шармеру» пустить в ход всё свое обаяние, устоять перед которым мадам де Полиньяк, конечно, не смогла и дала согласие на постановку «Лисы» Русским балетом. Нижинская тут же принялась сочинять хореографию. Это оказалось нелегким делом, прежде всего из-за музыки Стравинского. Но, наблюдая за работой Брони, Маэстро вскоре понял, что она справится.

К этому времени Борис Кохно закончил работу над своим первым либретто, и Стравинский усиленно трудился над музыкой одноактной оперы, впоследствии получившей название «Мавра». Дягилев решил ее также включить в репертуар парижского сезона.

Труппа в это время находилась в Монте-Карло, и артисты с головой ушли в работу. Репетировали как старые, изрядно забытые балеты, так и новые постановки. Днем шли репетиции, вечером — спектакли. Как вспоминает С. Л. Григорьев, «к удовольствию дирекции Казино, театр был полон». Когда гастроли подошли к концу, Русский балет отправился в Марсель, где дал пять представлений на Колониальной выставке.

Сам же Маэстро в это время был уже в Париже. Он, конечно, волновался, как обстоят дела у конкурента — Леонида Мясина, который в это время планировал выступление своей труппы в

столице Франции. Но вскоре выяснилось, что повода для тревоги у Дягилева нет. Он написал Григорьеву:

«Дорогой Сергей Леонидович, хочу Вам сообщить, что со мною только что произошло в Опера. Г-н Руше вызвал меня в театр и, когда я пришел, сказал, что возле кабинета в коридоре ждет Мясин. Он намерен спросить, не возьму ли я обратно в труппу его самого и всех его танцовщиков. Он не будет возражать против того жалования, которое ему положат. В то же время он знает, что без них мои гастроли в Париже вряд ли будут возможны!

Я сказал Руше, что дам ответ через несколько дней. Он будет отрицательным. Вот так.

Ваш Сергей Дягилев».

К письму была приложена копия ответа господину Руше, где было сказано, «что Дягилев не видит причин принимать предложение Мясина». Это была сладкая месть бывшему фавориту.

Открытие 15-го Русского сезона состоялось 18 мая 1922 года на сцене Гранд-опера. Дивертисмент «Свадьба Авроры», в котором главные роли исполняли В. Трефилова и П. Владимиров, а оркестром дирижировал Гжегож Фительберг, явился настоящим откровением. Вскоре он стал одним из самых популярных в дягилевской антрепризе.

Тем же вечером состоялась еще одна премьера — «бурлескный балет с пением» «Лиса». Совершенно не похожий на «Спящую красавицу», он во многом оказался созвучен «Золотому петушку». Сюжет «веселого представления с пением и музыкой» был навеян русскими народными сказками: переодевшись монахиней, хитрая Лиса сманивает глупого Петуха с насеста и утаскивает к себе в дом. Трудно было бы его друзьям Коту и Барану выручить Петуха из беды, если бы Лиса не рассердилась на свой хвост, который «по пням, по кустам, по колодам зацеплялся». Схватив Лису за хвост, Кот и Баран наказывают ее, а затем вместе с Петухом покидают сцену под звуки веселого марша.

Спектакль, оформленный М. Ларионовым, длился всего 16 минут. Главные роли — Лисы и Петуха — исполняли Б. Нижинская и С. Идзиковский, оркестром дирижировал Эрнест Ансерме. Сценическое действие сопровождали вокальные партии, но певцы находились не на сцене, а в оркестровой яме. Дягилев остался очень доволен постановкой и надеялся на успех балета. Но его ожидания на этот раз не оправдались. Зрители приняли «Лису» весьма прохладно, и спектакль пришлось снять с

репертуара. Эта неудача не сломила Нижинскую. Вскоре ее талант балетмейстера был оценен по достоинству.

Дягилев собрал нескольких друзей в отеле «Континенталь» 29 мая, чтобы представить им новую комическую оперу И. Стравинского в одном действии «Мавра». В основу либретто Б. Кохно был положен «Домик в Коломне» А. С. Пушкина. Незатейливый сюжет смахивал на бытовой анекдот: лихой Гусар, влюбленный в скромную девушку Парашу, которая живет вместе с матерью, проникает к ним в дом под видом новой кухарки Мавры. Развязка выдержана в комедийном жанре: незадачливый кавалер, переодетый в женское платье, застигнут за бритьем и с позором изгнан. В «Мавре» композитор использовал модель ранней комической «оперы в стихах» и русского водевиля начала XIX века с небольшими сольными и ансамблевыми номерами.

Официальная премьера оперы состоялась 3 июня в Гранд-опера. Вместе с «Петрушкой» и «Весной священной» она была включена в «Вечер Стравинского». Оформление, выполненное Леопольдом Сюрважем, постановка танцевальных номеров Брониславой Нижинской, прекрасное исполнение вокальных партий и искусство дирижера Г. Фительберга — всё это обещало успех у зрителей. Однако опера «не произвела ожидаемого впечатления». Как признавался впоследствии Стравинский, «спектакль оказался неудачей… с режиссерской точки зрения главным затруднением оказалась неспособность певцов осуществить хореографические замыслы Нижинской». И всё же Дягилев продолжал показывать его до конца сезона. Но впоследствии его не возобновляли.

Вскоре в Гранд-опера возникли организационные трудности и Маэстро пришлось искать другое помещение для выступлений труппы. В начале лета оказался свободным театр «Могадор», и Дягилев по совету друзей арендовал его. Внутренне Сергей Павлович противился этому, предполагая, что смена сцены вовсе не будет способствовать притоку зрителей, но выбора у него не было. Единственной радостью в ту пору оказалось возвращение в Русский балет его ярчайшей звезды Тамары Карсавиной.

После окончания выступлений в «Могадоре» Дягилев, как обычно, подводил итоги. На этот раз они оказались неутешительными. Несмотря на финансовую помощь Коко Шанель и появление в труппе нескольких талантливых артистов, прежде всего Т. Карсавиной, недавние выступления антрепризы нельзя было оценивать как подлинное возрождение дягилевских сезонов. Две из трех новинок оставили большинство зрителей равнодушными. Это был «тревожный звонок»: необходимо срочно искать новую формулу успеха!

Возможно, ему будет способствовать новый сотрудник — бывший декоратор Мариинского театра князь Александр Чачба (Шервашидзе)? А. Н. Бенуа в воспоминаниях называет этого художника «необычайно милым и прелестным человеком», а Дягилев, очень любивший Александра Константиновича, — «нашим князюшкой». Дело было не только в личных качествах. До 1922 года в Русском балете не было постоянного декоратора, разные художники создавали декорации спектаклей по представленным им макетам. Зачастую случалось, что исполнитель отходил от стиля художника-постановщика и это отнюдь не всегда приводило к положительному результату. Шервашидзе же с самого начала сотрудничества с антрепризой показал, что больше всего заботился о точной художественной интерпретации тех макетов, по которым работал.

После небольшого отпуска, несмотря на «неопределенность» положения труппы, Дягилев сумел организовать ряд выступлений в разных европейских городах. Сначала Русский балет под руководством В. Нувеля отправился в Марсель — вновь на Колониальную выставку, где артисты давали спектакли под открытым небом. Дальнейший их путь пролегал через Женеву, Остенде, Сан-Себастьян… Зрителей собиралось, как правило, довольно много, и чаще всего им нравились выступления танцовщиков. Но это не решало проблему существования труппы, поэтому общее душевное состояние ее членов было угнетенным.

С. Л. Григорьев, направляясь в Париж для обычного доклада Дягилеву «о положении дел», ожидал и его самого увидеть удрученным, поникшим. Ничуть не бывало! Сергей Павлович выглядел жизнерадостным и с удовольствием пил в своем гостиничном номере утренний кофе. Оказалось, незадолго до этой встречи «кое-что произошло» — нечто такое, что могло кардинально изменить жизнь Русского балета: умер князь Монако Альберт и престол унаследовал принц Луи.

Григорьев встретил эту новость неловким молчанием. Он не мог понять, какое отношение имеет к антрепризе новый правитель Монако. Дягилев принялся объяснять: у нового князя есть дочь-наследница Шарлотта, а ее муж герцог де Полиньяк[72] — родной племянник Эдмона де Полиньяка, мужа старинной приятельницы Дягилева.

Убедившись, что Сергей Леонидович уловил суть, Маэстро с воодушевлением продолжил: «Молодая чета — очень культурные люди. Они обожают искусство, и в особенности наш балет. Так вот, у меня возникла идея окончательно обосноваться в Монте-Карло, сделав его основной базой нашего пребывания с ноября до мая. Мадам де Полиньяк обещала помочь, и я не вижу причин,

почему бы это не вышло».

В деталях план Дягилева сводился к тому, что каждый балетный сезон труппы должен начинаться зимой в Монте-Карло, продолжаться там до открытия сезона итальянской оперы, а далее артисты могут участвовать в тех операх, где имеются танцы. В целом, подчеркнул он, «у этого плана двойная выгода: труппа будет занята в течение зимы, а у него, Дягилева, останется время для подготовки новых балетов». И в лучшие времена не так-то просто было получить ангажемент на осень и зиму, а тут речь шла о постоянной занятости зимой. Но едва Григорьев попытался выразить свое восхищение, как импресарио прервал его: — К сожалению, на пути этого великолепного плана есть небольшое препятствие. На данный момент Казино ангажировало итальянскую балетную труппу, чтобы она танцевала сначала самостоятельно, а затем в операх. Поэтому мой замысел может осуществиться лишь в будущем году.

Но, выдержав паузу, Маэстро пояснил, что и до этого срока голодать Русскому балету не придется:

— Я задумал промежуточные гастроли. Я предложил, чтобы в этом году мы работали вместе с итальянцами. Молодые Полиньяки это предложение одобрили и собираются нажать на Казино, чтобы те согласились.

На вопрос Григорьева, не пугает ли Сергея Павловича перспектива попасть в зависимость к директору Итальянской оперы в Монте-Карло Оффенбаху (потомку знаменитого композитора) и директору Итальянского балета Беллони, Дягилев тут же дал «обнадеживающий» ответ:

— О, это Вам придется иметь с ними дело! Я не появлюсь! Я буду за сценой!

Что оставалось в этой ситуации Григорьеву? В воспоминаниях он признаётся: «Я бы с радостью работал хоть с чертом… лишь бы только осуществился этот замечательный план!»

Но Русскому балету пришлось немало поколесить по Европе, прежде чем в Брюсселе до артистов дошла радостная весть: руководство Казино приняло предложение Маэстро и контракт подписан. Теперь антреприза обрела постоянную базу, где могла находиться целых полгода. Ежегодно членам труппы полагался двухмесячный отпуск, следовательно, ангажементами нужно было заполнять лишь четыре месяца. Это был настоящий подарок судьбы!

Кроме того, по общему мнению, Монте-Карло — идеальное место для работы над новыми постановками. Отличные мастерские позволяли обеспечить ремонт и сохранность театрального имущества, а изумительный климат располагал к

оптимизму.

Правда, вскоре у некоторых артистов радости поубавилось. Дягилев давно уже думал о сокращении труппы, желая избавиться от слабых танцовщиков. Он уволил тех, кого считал балластом, оставив всего 30 человек, — и тут же получил ответный удар: труппу покинул один из премьеров, Петр Владимиров.

Всю зиму артисты участвовали в итальянских балетах, показав себя с самой лучшей стороны. Иногда приходилось выступать с танцевальными номерами в операх и даже в утренниках, которые проходили два-три раза в неделю во Дворце искусств. Наконец, в Монте-Карло прибыл Маэстро со своей свитой: Вальтером Нувелем, Борисом Кохно, Михаилом Ларионовым и любимым с детства кузеном Пафкой — Павлом Корибут-Кубитовичем, у которого в Русском балете была особая роль — утешителя Дягилева.

По общему мнению, за последние месяцы значительно укрепилось положение в труппе Бориса Кохно. Сергей Павлович, приблизив его к себе, считался с мнением своего секретаря и помощника, поручал ему следить за всем процессом работы. Тот постоянно присутствовал на репетициях, то и дело высказывая властные и авторитетные замечания. Свою явную близость к Дягилеву — Кохно обращался к нему на «ты», называя Сережей, — он подчеркивал несколько надменным отношением к членам труппы. Это породило слухи, что Маэстро готовит себе заместителя в лице Кохно. Бориса побаивались, но не любили — считали, что он отдаляет Дягилева от остальных. Поэтому, по словам Лифаря, «все с опаской смотрели на то, как растет этот „молодой дубок“ на смену старого мощного дуба…».

Но первое место в сердце Дягилева Кохно так и не занял. Судьбой оно было уготовано другому человеку, но об этом пока не подозревал даже сам Сергей Павлович. 13 января 1923 года в Париж «к Дягилеву» приехали ученики Брониславы Нижинской, которым чудом удалось вырваться из Киева, уже несколько лет находившегося под властью большевиков. Среди них оказался юный Сергей Лифарь — будущий фаворит Маэстро, ярчайшая звезда Русского балета и человек, которому предстояло на многие годы определить развитие европейского балета.

Впервые они встретились в отеле «Континенталь». Подсев в ресторане за столик к молодым людям, Дягилев — в шубе, с тростью и в мягкой шляпе — рокочущим баритоном приказал метрдотелю подать чай и тут же с обаятельной улыбкой обратился к вновь прибывшим: «Господа, вы только что оттуда… из России. Ваши впечатления так свежи, а я так стосковался по родине… Расскажите мне всё, всё… Выкладывайте все ваши юные

впечатления… А сами вы — настрадались много?..»

Вслушиваясь в каждый ответ с напряженным вниманием, Дягилев, казалось, забыл обо всем на свете, кроме того, что осталось недосягаемым — «за тысячеверстной проволокой советской границы». Но потом, словно стряхнув с себя воспоминания, он заговорил тоном директора: «Я очень рад, что вы, наконец, приехали, мне вас недостает… Надеюсь, наша совместная работа превзойдет все ожидания, а ожидаю от вас я многого… Вы должны удивить Европу, а я буду гордиться вами… Кстати, Броня вас так расхваливала… Что же вы умеете?»

Ответ на этот вопрос Маэстро получил вскоре в Монте-Карло, куда юные танцовщики прибыли из Парижа. Он тут же назначил им экзамен. Серж Лифарь вспоминает:

«Экзерсисы у палки прошли более чем гладко. Дягилев одобрил их. Откинувшись в своем страпонтене (складном сиденье. — Н. Ч.-М), Сергей Павлович поощрительно кивал головой…

Гораздо неудачнее оказались „аллегро“ посредине студии.

Я уклонился от „аллегро“ и остался зрителем. Я видел, как хмурился и бледнел Дягилев, видел злорадные усмешки на лицах кое-кого из труппы…

Вдруг Сергей Павлович вскочил на ноги, и с грохотом страпонтен его ударился об стену… И — тишина… всё затаилось, как перед грозою… У всех — вытянутые, чужие лица, у всех — и у нас, и у артистов труппы…»

Маэстро умчался в свой кабинет, за ним последовали помощники, и вскоре оттуда донеслись раскаты его баритона — грозные выкрики, адресованные Нижинской: «Броня, Вы обманули меня!.. Ведь это же полные неучи!.. И Вам не стыдно было так их расхваливать?.. Я не могу, я не хочу, я не буду с ними работать!.. Я их отправлю назад в Россию… Григорьев! Режиссер! Выписать из Лондона Войциховского и Идзиковского! Немедленно!»

Юным киевлянам казалось: голос Дягилева подобен грому, заглушающему все остальные звуки. Это — провал, конец всем надеждам… Но они пока не знали, что грозный хозяин Русского балета отходчив по натуре. Через несколько дней, уступая мольбам поникшей Нижинской, он согласился повторить испытание. Броня пыталась убедить его, что не так уж всё и плохо: «Сергей Павлович, они не успели еще отдохнуть, осмотреться… Я согласна, что мои ученики пока еще не особенно сильны технически, но прыжки их, уверяю Вас, совсем не плохи… Вы сами убедитесь в этом… Мы расставим несколько столиков…»

Прыжки учеников Нижинской были несколько тяжеловаты, но не безнадежны. И хотя Дягилев смотрел на них без одобрения, он

уже не мрачнел, как в первый раз. А когда настал черед Лифаря, в его глазах даже вспыхнули одобрительные искорки. Подумав, Маэстро сказал: «Все-таки я отправил бы всех их назад в Киев, но мне жаль этого мальчика, тем более что из него выйдет несомненный толк. Он будет танцором».

Итак, слово было сказано. «Жалкий воробушек» (так Маэстро окрестил юного киевлянина) и его товарищи остались в Монте-Карло. Решение Дягилева стало отправной точкой в начале большого пути в искусстве Сержа Лифаря.

Дягилев, как и в былые годы, не мог не думать о предполагаемой программе будущего сезона, который он собирался дать в Монте-Карло и Париже. Но когда дело дошло до детального обсуждения, С. Л. Григорьев заметил, что в труппе явно не хватает опытных танцовщиков, и мягко напомнил Маэстро о его недавнем требовании «выписать из Лондона Войциховского и Идзиковского». Сначала Сергей Павлович запротестовал — он все еще не мог простить отступников; но, поскольку проблема с каждым днем обозначалась всё четче, в итоге согласился принять их обратно.

В Лондон отправлено письмо: не хотят ли недавние беглецы вернуться к Дягилеву? Как признается в воспоминаниях Л. Соколова, она была «вне себя от радости», узнав об этом предложении. К этому времени она и Леон Войциховский (теперь они составляли семейную пару) уже расстались с Мясиным, чье предприятие потерпело полное фиаско. А не иметь возможности танцевать — для них настоящая пытка. Поэтому ответ не заставил себя долго ждать.

Вскоре в Лондон для подписания новых контрактов приехал С. Л. Григорьев, а в Монте-Карло он вернулся с тремя танцовщиками — Л. Соколовой, Л. Войциховским и Т. Славинским. Для Лидии, которая поступила в труппу еще до войны, это было равносильно возвращению домой.

Для нового парижского сезона была намечена всего одна премьера — балета «Свадебка» И. Стравинского. История его создания уходит корнями в 1912 год, когда композитору впервые пришла мысль о хоровом сочинении на тему русской крестьянской свадьбы. Основой для будущих хореографических сцен с пением и музыкой послужили народные тексты из коллекции собирателя фольклора П. В. Киреевского. Сочинять же «Свадебку» (на Западе этот балет известен под названием «Les Noces») Стравинский начал в 1914 году, к 1917-му написал музыку в виде сокращенной партитуры, полностью же закончил работу лишь через шесть лет, за три месяца до премьеры.

Это — яркий образец «ритмической» музыки, в которой ритм

является не только организующим началом, но и главнейшим фактором музыкального языка. Композитор решил, что не нуждается в струнных и духовых инструментах: партитуру «Свадебки», кроме голосов, составляют ударные, для игры на которых требуется шесть исполнителей, а также четыре фортепиано, выступающие здесь как особая разновидность ударных.

Маэстро давно лелеял мечту о «литургическом балете». Стравинский впоследствии вспоминал: «…он знал, что зрелище русской церкви на парижской сцене будет иметь громадный успех. У Дягилева была коллекция чудесных икон и костюмов, которые ему хотелось показать, и он приставал ко мне с просьбами дать ему музыку для балета. Дягилев не был по-настоящему религиозным человеком, и я подозреваю, не был даже по-настоящему верующим, но зато он был глубоко суеверным. Его совершенно не шокировала мысль о перенесении церковной службы на театральные подмостки».

Когда композитор в 1915 году впервые сыграл Сергею Павловичу «Свадебку», тот заплакал и сказал, что это — самое прекрасное и самое русское создание антрепризы. Возможно, в благодарность за это автор и посвятил Маэстро свою музыку.

Спор о том, кто будет ставить этот балет, возник еще в 1917 году. Тогда это право оспаривали Вацлав Нижинский и Леонид Мясин. Но Дягилев решил не создавать конфликта и на некоторое время отложил работу над балетом. Когда же в труппе появился новый хореограф — Бронислава Нижинская, Сергей Павлович решил доверить постановку ей. К этому времени Наталья Гончарова уже нарисовала эскизы костюмов. Броня, увидев их, решила, что они слишком театральные и пышные и больше подходят для оперного спектакля, а не балетного. Сергей Павлович очень холодно возразил ей: «Однако Стравинский и я макеты костюмов одобрили. Итак, Броня, вы тоже „Свадебку“ ставить не будете».

Но уязвленное самолюбие не смогло искоренить желание осуществить новую постановку. Словом, через год Дягилев вернулся к разговору с Нижинской. На этот раз он внимательно выслушал ее предложения и отметил про себя, что Броня действительно хорошо представляет, как надо ставить балет. В конце концов и Дягилев, и Стравинский согласились с идеями хореографа, и Гончаровой было поручено придумать новые костюмы.

Незадолго до открытия сезона в Монте-Карло Дягилев часто приводил на репетиции кого-нибудь из друзей или знакомых.

Однажды здесь даже появилась наследная принцесса Шарлотта вместе с мужем — посмотреть, как идет подготовка к балету «Свадьба Авроры». Как вспоминает Л. Соколова, «она была маленькая, смуглая и хорошенькая; он — очень высокий, со светлыми прямыми волосами и одет безупречно». Их высочеств тут же усадили в удобные кресла с высокими спинками, и Маэстро представил им ведущих танцовщиков труппы, впрочем, уже известных им по другим выступлениям на сцене.

Посещение августейшими особами репетиции, пусть даже и прославленной труппы, было событием небывалым. Но одним визитом (который, к счастью, прошел благополучно) дело не закончилось. Вскоре высокопоставленные балетоманы с удовольствием наблюдали за репетициями «Весны священной» и «Свадебки». Их интерес к Русскому балету оказался заразительным, и это в значительной степени способствовало успеху постановок у обычных зрителей. В итоге руководство Казино предложило Дягилеву продлить контракт — на период с ноября 1923 года по май 1924-го; при этом Маэстро взял на себя обязательство «показывать как балетные спектакли, так и оперы».

После нескольких выступлений во французском Лионе и городах Швейцарии труппа, наконец, оказалась в Париже, где артистам предстояло выступать в театре «Гете-лирик». Никто особенно не любил его старое, обветшалое здание, но иного выхода не было — жизнь в столице Франции за последнее время очень подорожала. Труппа, осознав это, тут же выдвинула требование увеличить жалованье. Артисты собрались в театре, но начать репетицию отказались. И вот появляется Дягилев — спокойный, уверенный в себе, терпеливо выслушивает коллективную петицию и говорит ровным голосом (о том, что он в эти минуты нервничал, можно было судить только по его бледности): «Господа, вы требуете совершенно невозможного. Я забочусь о вас, вы знаете, и даю максимум того, что могу дать. Я знаю, что ваше жалованье недостаточно, и очень хотел бы иметь возможность прибавить вам, и ценю вашу работу, но есть вещи, которые нельзя переходить, если вы желаете сохранить наше общее великое дело, которое вы должны любить и беречь так, как я берегу. Успокойтесь, господа, подумайте и, прошу вас, начинайте немедленно вашу работу — мы не можем терять ни одного дня, ни одного часа…»

В этот миг ему показалось, что он «уговаривает» труппу, и, оборвав себя, Дягилев уже другим тоном — сухо — закончил речь: «Впрочем, вы совершенно свободны, и кто не хочет продолжать работу, может уйти из Русского балета. До свиданья, господа!» В итоге никто из труппы не ушел.

Артисты вновь принялись за работу над «Свадебкой». Вроде бы они уже свыклись с хореографией Нижинской, все движения были отрепетированы, но музыку Стравинского (впрочем, как и раньше) им освоить было очень трудно. А ведь до премьеры оставалось совсем немного времени… Нужно срочно искать какой-то выход! Дягилев обратился за помощью к старому другу — герцогине де Полиньяк. Та организовала выступление оркестра для труппы и ее друзей, что очень помогло исполнителям. Но когда дело дошло до генеральной репетиции, возникла новая непредвиденная проблема: четыре рояля не помещались в оркестровой яме. Пришлось разместить их на просцениуме по обе стороны сцены — иного выхода просто не было.

Открытие 16-го Русского сезона состоялось 13 июля 1923 года. Балет «Свадебка», в котором главные роли исполняли А. Войциховский, С. Идзиковский, Л. Чернышева и В. Немчинова, имел оглушительный успех, сравнимый лишь с триумфами антрепризы в самом начале ее существования, в 1909 году. Все восемь представлений прошли при переполненном зале, под долго не смолкавшие аплодисменты.

Хореография, созданная Б. Нижинской, свидетельствовала о наличии у нее не только вкуса, но и собственного стиля. Она сочинила пластику подчеркнуто приземленную — с завернутыми внутрь стопами, угловатыми движениями рук — по мнению критиков, «антитезу воздушному безусильному классическому танцу». Рецензенты отмечали, что Нижинская усвоила художественные находки М. Фокина и старшего брата, но предложила свой вариант хореографических решений для воплощения первобытной силы обряда. Кстати, именно с тех пор Бронислову Фоминичну стали именовать не иначе как La Nijinska. Взволновала публику и музыка И. Стравинского — «глубоко эмоциональная», несмотря на трудность восприятия. Несомненно, прекрасным оказалось и исполнительское мастерство артистов. Кроме того, у спектакля была еще одна «изюминка», которая придала ему особый национальный колорит: оформление Н. Гончаровой. На первый взгляд очень простое, оно состояло из холщового задника, кулис и нескольких срединных задников, в которые для обозначения новой сцены вставлялись разного цвета окна. Но ведь недаром говорят: «Всё гениальное просто». Именно декорации и костюмы придали спектаклю законченность. Впрочем, Марина Цветаева рассматривала работу Натальи Гончаровой под несколько иным углом зрения: «„Свадебка“ Стравинского (Париж). В противовес сложному плетению музыки и текста — прямая насущная линия, чтобы было на чем, вокруг чего виться причуде. Два цвета: коричневый и белый. Белые

рубахи, коричневые штаны. Все гости в одинаковом. Стенная скамья, стол, в глубине дверь, то закрывающаяся, то открывающаяся на тяжелую кровать. Но — глубокий такт художника! — для того чтобы последнее слово осталось за Стравинским, занавес, падающий на молодых, гостей, сватов-свадебку, — сплошное плетение, вязь. Люди, звери, цветы, сплошное перехождение одного в другое, из одного в другое. Век раскручивай — не раскрутишь. Музыка Стравинского, уносимая не в ушах, а в очах».

Но кто оказался «главным» в создании этого балета, в конце концов, не так уж и важно. Дягилев был в восторге, его переполняла гордость за новый шедевр — выстраданный, выпестованный, как дитя. Критики даже объявили новый спектакль провозвестником «неоклассицизма». Правда, поблизости ворчал Михаил Ларионов, переживавший за детище любимой жены: «Печальная работа — декорации. Ведь хороши только в первый раз, в пятый раз… а потом начнут возить, таскать, — к двадцатому разу неузнаваемы… И ведь ничего не останется — тряпки, лохмотья…»

Сергей Павлович усмехнулся: стоит ли сейчас обращать внимание на такие мелочи? Да, сценическое искусство — явление зыбкое, мимолетное. Но ведь художественный результат оказался прекрасным и надолго останется в сердцах людей. Ради этого стоит творить! Возрождение Русского балета свершилось. Это ли не счастье?..

Обычно после окончания сезона члены труппы разъезжались на каникулы, но в этот раз обстоятельства задержали их в Париже. Французским правительством был создан специальный комитет для руководства реставрацией Версальского дворца. Для пополнения его фонда Дягилеву предложили дать гала-представление в знаменитой Зеркальной галерее. Идея очень заманчивая, но как в таком вытянутом в длину помещении поставить декорации? Маэстро решил две его трети превратить в зрительный зал, а оставшееся пространство — в сцену, основой для которой стал большой помост, а задником служила широкая лестница, поднимавшаяся почти до потолка, с перилами, украшенными цветами и декоративными растениями.

За лестницей поместили оркестрантов, а также соорудили специальные ступени, по которым артисты должны были незаметно для зрителей подниматься наверх. У самого потолка в виде огромной арки установили лампы, освещавшие всё вокруг. Самое удивительное — несмотря на все нововведения, помещение ничуть не пострадало: огромные зеркала, мраморные стены,

позолоченные карнизы и расписные потолки остались в сохранности.

Последние три дня репетиции проходили в Версале, и на это время гримуборной танцовщиц стала спальня Людовика XIV. Странное ощущение испытывали они: грим накладывали, сидя за столом, которым когда-то пользовался сам «ко-роль-солнце». А на стене, совсем рядом — стоило только протянуть руку — висели его парик и посмертная маска.

Чтобы увидеть гала-концерт, зрители собрались со всей Европы, а некоторые приехали даже из Америки. Торжество почтили вниманием первые лица государства во главе с бывшим президентом, а ныне премьер-министром Франции Раймоном Пуанкаре. Цена на билеты была по тем временам необычайно высокой — 500 франков, но предстоящее зрелище и великолепный ужин того стоили. Уже вдень генеральной репетиции гости наблюдали очаровательное зрелище: по парку неспешно прогуливались артисты Русского балета в париках и костюмах придворных эпохи Людовика XIV.

Какой спектакль показать в настоящем дворце? Конечно, «Свадьбу Авроры»! Он начался с увертюры, которую исполнил невидимый для зрителей оркестр, а потом под звуки полонеза двумя вереницами по широким пролетам лестницы спустились танцовщики. В связи с особо торжественным случаем к балету было добавлено несколько хореографических и вокальных номеров. Но самым волнующим моментом стало появление певца в скопированном со старинной гравюры костюме Людовика XIV, который спел арию, прославляющую «короля-солнце».

Представление, по признанию С. Лифаря, имело «колоссальный успех и принесло столь же большие доходы». После его окончания труппа, наконец, была распущена на долгожданные каникулы.

Но это не касалось Сергея Павловича! Он вновь отправился в Париж, чтобы организовать осенние гастроли и попытаться найти музыку для новых постановок. В одной из библиотек он обнаружил партитуру французского композитора Мишеля де Монтеклера (1667–1737), известного тем, что впервые ввел в состав оркестра трехструнный контрабас. Маэстро решил использовать сочинение Монтеклера для балета, получившего название «Искушение пастушки, или Любовь-победительница». Он рассчитывал на продолжительный сезон в Монте-Карло, и одной премьеры было мало, поэтому, встретившись с молодыми французскими композиторами Франсисом Пуленком и Жоржем Ориком, Дягилев предложил им написать два балета. Но ему

хотелось поставить и еще один — «Конкуренция» — на музыку Эрика Сати, прославившегося после скандальной премьеры «Парада» (при жизни Дягилева новый балет Сати так и не был исполнен). Кроме того, хорошо бы найти какие-ни-будь интересные произведения для новых оперных постановок…

Режиссер Григорьев, узнав из письма о планах импресарио, испытал некоторую растерянность. «Меня поразило, — признается он, — полное отсутствие в намеченной программе чего-либо русского; было очевидно, что мы всё более отдаляемся от России». В конце Дягилев выразил пожелание ангажировать молодого танцовщика «Патрикеева», «если тот не будет ставить условий». Патрик Кей (в будущем Антон Долин) танцевал в «Спящей красавице», но когда балет сняли с репертуара, покинул труппу. На его возвращении в Русский балет настаивала балерина Серафима Астафьева, выступавшая в антрепризе в 1910–1911 годах и с тех пор обосновавшаяся в Лондоне, организовав там собственную школу, которая впоследствии оказала значительное влияние на развитие английского балета. Одним из самых талантливых ее учеников в тот период и был Кей.

Маэстро надеялся, что под его крылом талант юного танцовщика раскроется в полную силу. Но ведь Кей будет стремиться к исполнению сольных партий, а этого Дягилев ему пока обещать не хочет. Понимая щекотливость ситуации, С. Л. Григорьев посоветовал юному танцовщику обговорить условия будущего ангажемента лично с директором антрепризы. Всё получилось как нельзя лучше: осенью Дягилев прибыл в Монте-Карло из Парижа с новым членом труппы, который получил сценический псевдоним Антон Долин. Вторым важным приобретением труппы стала «очаровательная молодая ирландка, которая, однако, носила громкое французское имя Нинет де Валуа» (это тоже был псевдоним, а на самом деле ее звали Идрис Станнус).

Подготовка к новому сезону началась сразу же после окончания каникул. Маэстро хотел представить зрителям эффектное зрелище, и ему казалось, что «Искушение пастушки» может дать такую возможность. Сергей Павлович предложил Нижинской создать на музыку Монтеклера хореографию в духе «галантного века». Следуя замечаниям Дягилева, Броня приступила к работе. Но музыка М. де Монтеклера (в оркестровке Ф. Казадезюса), отображавшая жеманную эпоху XVIII века, оказалась маловыразительной. К тому же громоздкие платформы разной высоты, созданные для оформления балета испанским художником Х. Грисом, оказались неудобными для развертывания танца и неприспособленными для переездов труппы. Сами же

танцы, сочиненные Брониславой, по свидетельству участников балета, были замечательные. Партию Пастушки готовила В. Немчинова, Пастуха — Л. Войциховский, Маркиза — А. Вильтзак. К концу августа работа над новой постановкой была завершена.

Вскоре труппа отправилась в турне по Швейцарии, где артисты с успехом представили «Свадьбу Авроры», «Клеопатру», «Шехеразаду», «Пульчинеллу». Оркестром управлял замечательный дирижер Эрнест Ансерме, который уже несколько лет сотрудничал с Русским балетом. Затем были гастроли в Антверпене и вновь Монте-Карло. С. Л. Григорьев пишет: «…мы жаждали туда вернуться, ибо теперь в отсутствие итальянского балета практически чувствовали себя хозяевами положения. Действительно, пока был жив Дягилев, Монте-Карло оставался нашим домом».

Сезон планировали открыть в декабре и выступать, согласно заключенному с дирекцией Казино контракту, всю зиму. Настроение у Дягилева было приподнятое: он собирался показать публике разнообразные балеты. Но всё же премьеры решено было отложить до января — именно в это время Монте-Карло обычно заполняется туристами; да и Броне с артистами нужно было дать какое-то время на подготовку новых спектаклей.

Размышляя об этом, он вспомнил об одном из самых юных танцовщиков труппы — Сергее Лифаре. Удивительный мальчик! Ему всего восемнадцать, а какие чудеса упорства в постижении профессии он проявляет! Впервые Сергей Павлович обратил на него внимание во время репетиций «Свадебки», сказав: «Хорошо, молодой человек, совсем хорошо. Работайте сильно!» А на одной из репетиций «Шехеразады» он даже при всех обратился к Григорьеву: «Поставьте Лифаря „мальчиком, умирающим на лестнице“, он должен подойти к этой роли». Правда, тогда вмешалась Нижинская, сказав, что Лифарь еще слишком неопытный танцор и роль нужно отдать Славинскому. Дягилев уступил, но в душе чувствовал: пройдет совсем немного времени, и Лифарь затанцует. Поэтому и сказал задумчиво: «Да, теперь он пока еще молод и неопытен, но увидите, Броня, когда он вырастет, то будет вторым Нижинским».

Во время репетиций в Версале, видя, как «бедный Сергей Павлович изнывает от жары, от жажды и голода, изнуряя себя работой», Лифарь купил для него на свои «жалкие гроши» два сэндвича и бутылку пива, но, протянув угощение, так смутился, по его собственным словам, «зарделся пунцово», что тут же убежал. А после спектакля, набравшись храбрости, он всё же попросил у Дягилева на память программу версальского

спектакля. Тот ответил: «Прекрасно, Лифарь, зайдите ко мне завтра, я Вам дам программу».

Но Сергей почему-то не пришел… Когда же он вырастет?

Глава двадцать первая СОЗДАВАЯ ЗАВТРАШНИЙ ДЕНЬ

Сергей Павлович зря волновался. Лифарь рос стремительно — по крайней мере, в профессиональном смысле. Зимой 1923/24 года он даже почувствовал «окрыленность от своих успехов». Но чем лучше он овладевал техникой, тем большую горечь испытывал. Юный танцовщик постоянно ощущал, что некоторые из членов труппы следили за его успехами «недоброжелательно-завистливо», подмечая малейшие недостатки, которые тут же подвергали критике. Душевные переживания отразились в дневниковой записи, сделанной им 30 ноября 1923 года: «Решаю очень важный вопрос: не бросить ли мне совсем работу и оставаться обыкновенным мальчиком в кордебалете? Чем лучше я танцую, чем больше я учусь и работаю, чем больше делаю успехов, тем хуже начинают относиться ко мне. Тяжело на душе. А, может быть, совсем бросить балет?»

К счастью, до этого дело не дошло. Дягилев всё внимательнее присматривался на репетициях к Цыганенку (так в труппе называли Лифаря за внешность), сдержанно хвалил его. Конечно, это не осталось незамеченным, и вскоре Лифаря стали поздравлять с тем, что он будет первым танцовщиком, получит большую роль. И незадолго до Нового года Маэстро действительно поручил ему станцевать партию умирающего раба в «Шехеразаде» вместо Тадеуша Славинского.

На радостях Сергей… перестарался, сделав из маленького эпизода «целую пантомиму, вкладывая в свою роль совершенно особое содержание: презрение к смерти и вызов, бросаемый смерти». Исполнял он ее с увлечением, однако побаивался, что получит нагоняй за импровизацию. Но Дягилев промолчал, словно ничего не заметил, и это придало храбрости юному танцовщику. Во время одного из ближайших представлений он так разошелся, что, взлетев на самый верх лестницы, буквально кубарем скатился вниз под испуганные крики зрителей, а докатившись до рампы, «умер» под аплодисменты зала.

На этот раз Маэстро, дождавшись окончания спектакля, отчитал Лифаря при всей труппе. Но тот, слушая нотацию Дягилева, уловил в его голосе не порицающую, а подбадривающую интонацию, а его вовсе не сердитые глаза говорили: «А все-таки молодец… а все-таки хорошо придумал и сыграл лучше, чем артисты, играющие первые роли»… Так — постепенно, не вдруг — начиналось их сближение.

Сотрудники Маэстро, из числа доверенных, тоже стали относиться к С. Лифарю «с необыкновенной симпатией и вниманием»: начали приглашать его на обеды в рестораны, в театр. Дягилев же, узнав об этом, реагировал весьма своеобразно: он не просто сердился на своих друзей, а бесился, устраивал сцены, «упрекая их в том, что они „разваливают“, „развращают“ труппу, разрушают всякую дисциплину, всякий порядок, совращают молодых танцоров и прочее, прочее».

Как-то во время одного из таких обедов Дягилев, появившийся в «Кафе де Пари» вместе с Борисом Кохно и Антоном Долиным, стал почти кричать, что не допустит подобного безобразия: Лифарю, мол, нужно работать, а не расхаживать по кафе. Вскоре подобная сцена произошла в театре. Увидев Лифаря в зрительном зале и подойдя к нему, Маэстро сказал раздраженно: «Вы, молодой человек, кажется, уже второй год находитесь в труппе, и Вам пора было бы знать, что кордебалету дирекцией запрещено занимать в зрительном зале места, предназначенные для платной публики». В антракте, наткнувшись на молодого танцовщика в холле, Дягилев буквально выгнал его из театра. Напуганные такими сценами друзья Сергея Павловича решили с тех пор Лифаря «не узнавать» и, встретив на улице, молча проходили мимо…

А Сергей-младший недоумевал: почему Дягилев так на него сердится? Ведь он не сделал ничего плохого! Маэстро негодует — и в то же время… выдвигает его среди других артистов! Юноше было невдомек, что грозного директора Русского балета обуревают чувства отнюдь не только профессионального, но и личного свойства.

Перед началом нового, 1924 года Монте-Карло наводнили театральные критики и журналисты — всем хотелось увидеть новые постановки Русского балета. Особенно интересовали пишущую братию музыка молодых французских композиторов и оформление спектаклей, сделанное знаменитыми художниками. После праздничной суеты все словно замерли в ожидании… Дягилев ликовал: ему удалось превратить Монте-Карло в подлинный центр художественной жизни.

Михаил Ларионов, Сергей Прокофьев и Сергей Дягилев на репетиции балета «Шут». Рисунок М. Ф. Ларионова. 1921 г.

Открытие 17-го Русского сезона состоялось 3 января премьерой балета «Искушение пастушки». Французский музыковед и критик Луи Лалуа, высоко оценив эту работу антрепризы, отметил в рецензии: «…постоянно любопытный ко всему, что гений каждой эпохи может представить наиболее замечательного и утонченного, Дягилев сумел соединить несколько произведений среди тех, которые давали на сцене со времени Людовика XV до сегодняшнего дня и почти до завтрашнего французские музыканты».

Цирк Дягилева. Справа налево: внизу — Сергей Дягилев, Игорь Стравинский, Сергей Лифарь; вверху — дирижер Эрнесто Ансерме, Мизия Серт, Пабло Пикассо, Гийом Аполлинер. Рисунок М. Ф. Ларионова. 1924 г.

Но в столь восторженном тоне высказывались отнюдь не все рецензенты. Критик А. Левинсон, и раньше не раз отпускавший «шпильки» в адрес дягилевской антрепризы, оказался суров и на сей раз: «Стиль хореографии г-жи Нижинской только весьма отдаленно вызывает танцы прошедшего времени, церемонные па менуэта для придворных, живое па-де-бурре[73] для крестьян. Г-жа Нижинская отказалась от документальной реконструкции па эпохи Пекура[74], что не имело бы, я думаю об этом так же, как она, никакой истинной театральности. Но я думаю, что неполное знание хореографического XVIII века было для нее причиной крайней робости в выборе средств. Вся „пти батри“[75] была даже исторически и без стилистической ошибки в ее распоряжении…

Другая ошибка заключается в роли Короля. Он появляется через трап, лицом к публике и спускается на сцену, никогда не покидая этой „фронтальности“… И „большие прыжки с переменой ног“, которые возносят живую статую, не были бы комичны, если бы Королю-Солнце предоставили право поворачиваться боком или перемешаться по кривой линии. Ошибка историческая и ошибка эстетическая. Никакая симметрия в искусстве не должна быть абсолютной — она сделала бы мертвенным прекрасное произведение».

Конечно, язвительные строки рецензии вызвали

неудовольствие Дягилева, но в глубине души он вынужден был признать, что суровый критик, по сути, прав. Маэстро, ценитель и почитатель классики, в которой он видел первооснову для всех своих дерзновенных исканий, продемонстрировавший совсем недавно организацией прекрасного праздника в Версале тонкое понимание прошлого и изумительное умение воскрешать эпоху, на сей раз не сумел добиться от своего хореографа воскрешения «галантного века». Балет Нижинской, несмотря на все ее творческие находки, оказался, по мнению критика, всё же «бледнее тех видений, которые грезились Дягилеву». Видимо, настроение Сергея Павловича ощутила и Броня, и после премьеры их отношения стали несколько более напряженными, чем прежде.

Через два дня, 5 января, в Казино состоялась еще одна премьера — комической оперы Шарля Гуно «Лекарь поневоле» (по пьесе Ж. Б. Мольера) с хореографическими вставками Б. Нижинской. В них блеснул юный Сергей Лифарь, преодолев очередную ступеньку восхождения на балетный олимп. Но успех оперы оказался обусловлен прежде всего замечательным оформлением А. Бенуа, которое, однако, не очень пришлось по душе Маэстро.

Незадолго до открытия нового сезона Бенуа приехал из советской России. Он, будучи несколько лет отрезан от Запада из-за войны и революции, не сразу понял, что вкус Дягилева за прошедшие годы претерпел значительные изменения. Стоя в кулисах во время премьеры рядом с С. Л. Григорьевым, Александр Николаевич с горечью сказал ему: «Дягилеву больше не нравится мое оформление. Не могу понять, почему». Сергей Леонидович же, проведший всё это время рядом с «диктатором», его недовольству не удивился. Маэстро «полевел», и теперь творчество старого друга казалось ему слишком академичным. К счастью, зрители, не вдаваясь в такие тонкости, очень тепло приняли оперу и их аплодисменты в значительной степени были адресованы именно Бенуа.

Премьеры, казалось, сыпались на зрителей из рога изобилия. 6 января на сцене Казино состоялось первое представление балета «Лани» («Милочки»), Созданный Брониславой Нижинской на музыку Франсиса Пуленка, он стал самым популярным в текущем сезоне. В целом этот «модерновый» балет, не имевший общего сюжета, представлял собой танцевальную сюиту, включавшую «Рондо», «Танец-песенку», «Раг-мазурку», «Игры». Изобретательную хореографию великолепно воплотили на сцене исполнители: В. Немчинова, Л. Чернышева, Л. Соколова, Н. Зверев, А. Вильтзак, Л. Войциховский и, наконец, сама Б. Нижинская. А бессодержательность балета с лихвой

компенсировал мелодический дар композитора, которого впоследствии многие исследователи назовут «французским Шубертом». Пока же Пуленк входит в знаменитую «Шестерку», составлявшую музыкальный авангард Парижа. Высоко оценивая работу молодого композитора, его старший коллега Дариус Мийо написал: «…я не знаю другой музыки, которая действовала бы столь же непосредственно, была бы столь же просто выражена и достигала бы цели с такой безошибочностью». Гармоничным получилось и оформление спектакля, созданное художницей Мари Лорансен: в декорациях преобладал белый цвет с вкраплениями бледно-голубого и других светлых тонов, эта же гамма доминировала в костюмах.

У Маэстро словно открылось второе дыхание. Дягилеву хотелось сделать текущий сезон как можно более интересным и разнообразным. По его требованию были восстановлены балеты «Менины» и «Женские хитрости». Правда, последний обновили несколькими новыми танцами, и он получил другое название — «Чимарозиана», но, как и в 1920 году, шел в оформлении Х. М. Серта. Декорации, изображавшие террасу, с которой открывалась панорама Рима, способствовали неизменному успеху спектакля у публики.

Наряду с балетами шли и оперы. Одну из них — «Филемон и Бавкида» Шарля Гуно — оформил Александр Бенуа. Несмотря на то, что работу, как всегда, он выполнил блестяще, в ней присутствовал некий привкус горечи: эта опера поставила точку в его многолетнем творческом содружестве с Дягилевым.

Почувствовал ли это Сергей Павлович? В это время он испытывал душевный подъем и, возможно, гнал от себя грустные мысли. Всего через неделю он показал публике одноактную оперу «Дурное воспитание» композитора Эммануэля Шабрие, также входившего в группу «Шестерка», над оформлением которой работал испанский художник Хуан Грис. Впоследствии Дягилев включил эту оперу в программу весеннего парижского сезона.

Вот-вот должна была состояться премьера балета «Докучные» по ранней комедии Мольера, представлявшей собой ряд сценок, имевших весьма примитивный сюжетный стержень. Однако будущий создатель классической комедии сумел показать столько метких сатирико-бытовых черточек светских щеголей, игроков, дуэлянтов, прожектеров и педантов, что эта незатейливая пьеса стала шагом вперед к той комедии нравов, которая впоследствии обессмертила имя своего создателя.

Сценарий балета на основе комедии Мольера написал Борис Кохно. Дягилев был доволен работой своего секретаря, как, впрочем, и музыкой Жоржа Орика, также входившего в группу

«Шестерка», и оформлением Жоржа Брака, выдержанным преимущественно в желтых, зеленых и коричневых тонах. Правда, некоторые из друзей Маэстро восприняли работу художника, напоминавшую эскиз, критически, но самого Дягилева это не смутило. Совершенно иное дело — хореография. Непонимание с Броней началось буквально с первых же репетиций. Сергей Павлович рассчитывал, что она будет советоваться с Кохно, Нижинская же была уверена, что вполне может поставить балет самостоятельно, и советы опекаемого Дягилевым либреттиста зачастую попросту игнорировала. Между ними постоянно вспыхивали ссоры. Узнав об этом, Маэстро отложил все дела и ринулся на репетицию. К происходившему в зале он отнесся весьма неодобрительно и принял сторону Кохно, Нижинская же настаивала на собственном видении хореографии. Между ними тоже начались долгие и горячие споры, которые велись буквально на каждой репетиции; порой даже приходилось прерывать работу и отпускать танцовщиков домой.

Это было тем более досадно, что, по мнению режиссера Григорьева, «балет продвигался вполне успешно, а вмешательство Дягилева и Кохно отнюдь не всегда оказывалось разумным». Они, например, настаивали на том, чтобы Антон Долин танцевал, как балерина, на пальцах, считая, что это произведет впечатление на зрителей. Нижинская же тщетно пыталась убедить их, что это — ложный путь, не более чем трюкачество. В конце концов она смирилась и была готова выполнить указания Дягилева, однако на это просто не хватало времени.

Премьера балета «Докучные» прошла 19 января без особого успеха. Как и предсказывала Нижинская, публика не приняла танец А. Долина, несмотря на его возросшее мастерство. Впрочем, вины танцовщика тут не было — просто спектакль не сложился. Взаимоотношения Дягилева с хореографом дали трещину, которая позже привела к их разрыву.

В последний день января состоялся заключительный, сороковой балетный спектакль зимнего сезона в Монте-Карло. Но по условиям договора артисты Русского балета должны принять участие и в оперном сезоне, проходившем под руководством директора Оперного театра Рауля Гинсбурга. Дягилев не придавал особого значения этим выступлениям, рассматривая их лишь как обязательную повинность. Поэтому он вместе со своими ближайшими друзьями и сотрудниками тут же покинул Монте-Карло, отправившись на поиски новых контрактов и очередных творческих замыслов в Париж. В Казино же остались лишь некоторые из его артистов, преимущественно из кордебалета.

Среди них оказался и Сергей Лифарь, получавший в то время мизерное жалованье. В таком же положении были и его товарищи, которые трепетали перед Маэстро и не отваживались заговаривать с ним о прибавке. Но грозный директор уехал, а Гинсбург остался. «Четыре мальчика из кордебалета», зная о его пристрастии к русской музыке, решили испытать судьбу — попросить об увеличении жалованья, но тут же получили категорический отказ.

Ах, так? Им не хотят помочь, их не ценят? Юные танцовщики решили отомстить, сорвав спектакль. Они договорились, что будут танцевать из рук вон плохо, ведь распекать их всё равно некому. В тот вечер в Казино давали оперу «Аида», в которой балетный номер всегда пользовался успехом у зрителей. Но в этот раз произошло нечто непредвиденное. Вот как об этом вспоминает Серж Лифарь: «Я танцую арапчонка — честно, по уговору, мажу и потом вдруг валюсь на пол; остальные три мальчика танцуют, как всегда — чистенько-чистенько, хорошо. На мою беду, из Парижа возвращается Дягилев, оказывается в зрительном зале и видит, как я танцую».

Возмездие не заставило себя долго ждать. Дягилев приказал режиссеру Григорьеву после спектакля собрать на сцене всю труппу и начал отчитывать возмутителя спокойствия: «Вы совершенно разучились танцевать, Лифарь, и позорите мою труппу. Я уверен, что это какая-то безобразная выходка, и делаю Вам предупреждение».

Проходит всего несколько дней, и Сергей Павлович обращается к Лифарю… с просьбой позировать фотографу в костюме офицера из балета «Докучные». Снимки, объясняет он, нужны для будущей книги. Еще один шаг к сближению сделан…

Маэстро, как всегда, волновала программа будущего сезона в Париже. Пока он делал ставку на Антона Долина, видя, что тот обладает задатками первоклассного танцовщика и, что немаловажно, огромной работоспособностью. Но вот незадача: в текущем репертуаре не было ролей для выгодной демонстрации достоинств Долина. И Сергей Павлович, желая исправить это упущение, заказывает Жану Кокто сценарий нового балета — специально для Долина. Его название, «Голубой экспресс», как нельзя лучше отражает содержание: так называли поезд, в котором французский бомонд отправлялся обычно летом из Парижа на Лазурный Берег. Музыку к этой постановке Дягилев просит написать еще одного композитора из «Шестерки», Дариуса Мийо. В оформлении спектакля принимают участие несколько человек: Пабло Пикассо трудится над созданием занавеса с двумя

бегущими женскими фигурами, Анри Лоран сооружает архитектурные декорации пляжа, а знаменитый модельер Габриель Шанель конструирует модные пляжные и спортивные костюмы.

Жанр будущего спектакля сразу же определен Дягилевым как «танцевальная оперетта». 25 апреля перед первой репетицией Маэстро собрал всю труппу и прочел артистам лекцию о новой музыке Д. Мийо. Свое выступление он начал с напоминания о музыкальном модернизме И. Стравинского и Р. Штрауса, который отталкивается от «мелодичности и тематизма» и стремится «к колоритному ритму и резким движениям-поворотам», избегает закругленных линий и выражает «лихорадочный, неровный пульс современности», после чего перешел «к тем предчувствиям завтрашнего дня», которые он находит в музыке Мийо, подчеркивая важность и красоту ее необычайной мелодичности: «Вы уже знакомы с поэзией машины, небоскреба, трансатлантика, примите же теперь поэзию улицы, отнеситесь серьезно к „уличным темам“. Не бойтесь „банальности“ в этой рождающейся новой музыке, в которой заключен завтрашний день. „Русский балет Дягилева“ — передовой балет в мире — не может топтаться на месте, не может жить только вчерашним и даже сегодняшним днем, а должен предвосхищать и *завтра*, должен вести за собой толпу и открывать то, что еще никто не открыл. Новому балету я придаю большое значение и хочу, чтобы вы отнеслись к нему как должно и создали завтрашний день».

В эти минуты Сергей Павлович говорил не очень красноречиво. Но его целью были доступность и простота, ведь он старался увлечь своей идеей среднего, мало подготовленного слушателя. И он достиг того, чего так страстно желал: все артисты мечтали теперь создать необыкновенный, завораживающий зрителей спектакль.

Бронислава Нижинская тут же начинает работать над хореографией, основа которой — различные игры и виды спорта. Прежде всего, она весьма успешно обыгрывает англосаксонскую спортивность Долина. А он, почувствовав это, естественным образом «погрузился» в свою природную стихию: ходил на руках, с упоением делал сальто, становился на голову, чтобы тут же легко перекувырнуться и приземлиться на колени. Разнообразные трюки следовали один за другим, и на одной из репетиций Броня поняла, что так можно переборщить. Обязательно нужна остановка действия — хотя бы на несколько мгновений! И вот участники будущего спектакля смотрят на свои воображаемые наручные часы, будто пытаясь понять, сколько же времени им отпущено на трюки. А затем был использован чисто

кинематографический прием: танцовщики выполняли «плывущие», медленно трансформирующиеся движения…

В тот день, когда Дягилев познакомил Нижинскую с планом создания «Голубого экспресса», он настоятельно порекомендовал ей занять самого молодого из танцовщиков, Лифаря, в начале балета. Тот, конечно, был «на небесах от восторга» и свою крохотную роль репетировал с неистовством.

Когда труппа покинула Монте-Карло, отправившись на гастроли в Барселону, Цыганенок в свободные от официальных репетиций часы бродил по многочисленным кабачкам, изучая испанские танцы и манеру их исполнения местными артистами. Он был счастлив, увидев однажды «знаменитую Macarona, любимицу Дягилева, огромную, толстую шестидесятилетнюю старуху, которая танцевала знаменитый танец со шлейфом». Дягилев же, почувствовавший неподдельный интерес Лифаря к испанским танцам, всячески поощрял его «хождения по кабачкам». Он неотступно, с большим интересом следил за развитием Сергея-младшего.

Его успехи были замечены не только Сергеем Павловичем! В Париже, куда Русский балет прибыл за неделю до открытия сезона в «Театре Елисейских Полей», на репетиции то и дело приходили Мизия Серт и Габриель Шанель. Они сразу же обратили внимание на «маленького танцора из кордебалета» и стали убеждать Дягилева, что он талантлив и у него большое будущее. Их друг Серж, умница и хитрец, поправив монокль, с деланым равнодушием, словно плохо различая Цыганенка среди прочих артистов кордебалета, посмотрел на него, а затем рассеянно бросил дамам: «А? Что такое? Вы находите, что он недурно танцует?» Но Сергей-младший, который слышал каждое слово этого разговора, понял, что всё тут — игра. Радость, светившаяся в глазах Сергея Павловича, без слов говорила о том, что ему приятны похвалы «маленькому танцору».

Лифарь же жадно впитывал художественные богатства Парижа. Чуть ли не ежедневно, как только выдавался свободный часок, он устремлялся то в театр, то в музей, то на концерт. Но куда бы он ни отправился, везде встречал Дягилева. Впоследствии, вспоминая эти весенние месяцы 1924 года, он писал: «…как будто сама судьба вмешивалась в наши отношения и устраивала наше сближение». На одном из концертов в Грандопера, увидев Маэстро, Сергей поклонился и хотел пройти мимо. Но тот подошел сам, радостно поздоровался и, улыбнувшись, сказал: «Вот не думал — не гадал, мой милый цветочек, что Вас и здесь увижу, на нашем Стравинском. Значит,

Вы очень любите и понимаете музыку?»

Поток ласковых слов, обрушившийся на юношу, дурманил голову и заставлял учащенно биться сердце. Это была первая ласка в его жизни (кроме ласки матери), и исходила она от божества — великого Дягилева! А тот всё говорил: о женщинах, о том, как ревнует Сергея к ним… Позже, вспоминая этот разговор, Лифарь отметил, что нисколько не удивился ему: «Как будто я давно, в глубине души, бессознательно, знал, что так будет».

Вернувшись после концерта домой, он вдруг испугался: будет — что? Сергей не раз слышал среди артистов разговоры о необычной интимной жизни Маэстро, о его фаворитах. Тут же мелькнула мысль: «Неужели и я для Сергея Павловича его будущий фаворит, неужели он и меня готовит для этого?» Живо представив собственное возможное будущее, он тут же решил, что никогда не станет «фаворитом»! Но что же делать? Ведь, постоянно встречаясь с Дягилевым, он не сможет «грубо и резко оттолкнуть его», не сможет в чем-либо отказать своему божеству… Получается, единственный выход — покинуть Русский балет.

Но куда же он мог уйти, этот неисправимый девятнадцатилетний мечтатель? Ведь танец был самой большой мечтой в его жизни… нет, самой жизнью! А если ее краски померкнут, остается одно — монастырская келья. Он решил, что останется в антрепризе до конца сезона (всего две недели!), а потом попрощается с Дягилевым и уйдет в монастырь. Только не ведал Сергей в ту пору, что мир, который он решил покинуть, полон соблазнов и те вот-вот начнут искушать…

Незадолго до генеральной репетиции Дягилев, встретив в театре Цыганенка, повел с ним необычный разговор. Как показалось Лифарю, Маэстро стал его «преувеличенно, не по заслугам хвалить», подчеркнув, что считает самым талантливым танцовщиком-мужчиной в труппе. Сергей, мол, должен хорошенько подумать о своей карьере, для которой надо много работать. Затем прозвучали слова, одновременно взволновавшие и обескуражившие: «Я хочу, чтобы Вы были у меня первым танцором, и сделаю Вас первым танцором. Мы об этом еще поговорим с Вами, а пока держите наш разговор в секрете от всей труппы».

Лифарь, осмелев, ответил, что тоже хотел бы поговорить с Сергеем Павловичем. И тот назначил встречу на один из ближайших после премьеры дней.

Первый показ балета «Голубой экспресс» прошел 24 июня в

«Театре Елисейских Полей» с большим успехом, несмотря на явную слабость оформления, которое спасал лишь созданный П. Пикассо занавес, и недостаток «легкости и фривольности» в партитуре Д. Мийо. Зрителей захватили изобретательная хореография Нижинской и прежде всего исполнение главной роли Красавчика Антоном Долиным. Танцевал он прекрасно, и аплодисменты публики оказались вполне заслуженными. Казалось бы, замысел Дягилева осуществлен: Долин действительно стал первоклассным танцовщиком! Но Сергей Павлович словно и не заметил его успеха, он пристально и ласково смотрел на другого артиста — Сержа Лифаря, пока еще мальчика из кордебалета. Но теперь роль первого танцовщика в Русском балете уготована именно ему. Стоит лишь немного подучиться и настанет время нового кумира.

В отель, где остановился Дягилев, Лифарь явился, не спав перед этим всю ночь: слишком велик оказался страх непосильной ответственности, которую Маэстро решил возложить на неокрепшие плечи юного танцовщика. Мысль о том, чтобы «уйти теперь же, пока не поздно, из балета», лишь окрепла в его душе. Об этом он и попытался сказать Дягилеву, едва преодолев робость. Тот, правда, сначала подумал, речь идет о предполагаемом отпуске. Тогда Лифарь, стараясь скрыть волнение, пояснил: «Я, Сергей Павлович, уезжаю не на лето, не на два месяца, а совсем… Я решил уйти из труппы».

Лучше бы он этого не говорил! Маэстро, еще минуту назад любезный, благодушный, порывисто вскочил со своего места, опрокинув столик; стоявшая на нем посуда со звоном полетела на пол. А он тут же начал кричать, задыхаясь: «Что такое Вы осмелились сказать, неблагодарный щенок?!.. Я Вас выписал из России, содержал два года, учил Вас, наглого мальчишку, для того, чтобы теперь, когда я на Вас рассчитываю, услышать, что Вы уходите из моего балета… Я говорил о Вас как о будущем танцоре, и это будущее в моих руках: захочу — Вы будете первым танцором, захочу — Вы будете ничем… Что ж, если хотите уходить — уходите, проваливайте, мне не нужны такие неблагодарные животные… К черту!»

Когда он, наконец, выкричался, стало ясно: корень зла Дягилев видит в «девчонках», с которыми молодой танцовщик якобы «путается». Ему не хватает жалованья, и поэтому он хочет перейти в другую труппу? Хорошо, он получит прибавку! Пришлось Лифарю объяснять: он пришел к Маэстро лишь для того, чтобы поблагодарить его и попрощаться. Ведь он принял решение… уйти в монастырь.

Итак, слово сказано. За ним последовала новая

душераздирающая сцена. Сергей Павлович упал головой на стол и заплакал: «Так вот где Россия, настоящая Россия, Россия богоискателей, Алеш Карамазовых. Ведь ты же Алеша Карамазов, бедный мой мальчик! Бедные вы дети, потерявшие свою родину и стремящиеся к ней, стремящиеся к тому, чем веками жили ваши деды и прадеды!»

Теперь Сергей Павлович стал совсем другим — серьезным, собранным. Во что бы то ни стало он хотел уберечь *своего мальчика* от «достоевщины». Ему нужно отдохнуть, набраться сил? Все заботы Дягилев возьмет на себя! Слова Маэстро навек запечатлелись в памяти Лифаря: «Я всё сделаю для Вас и сделаю это не для Вас, а для себя: Вы один существуете для меня в балете, и если бы Вас не было, я бы уже закрыл балет и отошел от него — сейчас только Вы привязываете меня к этому делу; я хочу посмотреть, что из Вас выйдет, я хочу создать из Вас мирового танцора, второго Нижинского».

Цыганенок и представить не мог, что Дягилев — великий Дягилев — до такой степени интересуется им. Слова Маэстро покорили его, сопротивляться больше не было сил. И тогда Лифарь попросил отправить его в Италию — учиться у Энрико Чекетти.

Буквально через несколько дней Сергей Павлович вручил ему паспорт с итальянской визой (Дягилев был в дружеских отношениях с самим дуче — Бенито Муссолини, который писал когда-то статьи о Русском балете), билет до Турина и кипу книг. Попросил лишь об одном: учеба у прославленного педагога должна остаться тайной. Пусть все в труппе думают, что Лифарь просто уехал куда-то на каникулы.

Но одному человеку Дягилев всё же рассказал о цели поездки Лифаря в Италию — Брониславе Нижинской. Узнав об этом, она тут же вспылила:

— И совершенно напрасно — всё равно из Лифаря ничего не выйдет, и он не только никогда не будет первым танцором, но даже и солистом!

Сергей Павлович словно ждал подобной реакции. Глядя Броне в глаза, спокойно сказал:

— Вы думаете так? А я думаю иначе и совершенно уверен в том, что он будет не только первым танцором, но и хореографом.

Зачем он сделал это? Хотел намекнуть Нижинской, что недоволен последними постановками Русского балета, не очень ценит ее как хореографа и поэтому пытается найти замену? Во всяком случае, она вызов приняла и почти выкрикнула:

— Никогда! Хотите пари?

Они тут же договорились, что призом победителю будет ящик

шампанского. И хотя Дягилев так никогда его и не получил, обида в душе Нижинской осталась навсегда…

Сезон в Париже прошел, можно сказать, удачно. Почти все представления имели успех у публики, каждый выход артистов зрители встречали долго не смолкавшими аплодисментами. Правда, в статьях многих критиков, которые в целом высоко оценивали выступления Русского балета, то и дело стали появляться упреки в адрес Маэстро — мол, он увел балет из традиционного русла. С. Л. Григорьев вспоминает: «…его упрекали в отходе от классической традиции, в отказе от сюжетности и низведении балетных спектаклей до танцевальных сюит, а также в опрометчивой погоне за тем искусством, которое в данный момент модно. По мнению Фокина, который в свое время был смелым реформатором классической школы, эти последние балеты Дягилева не грели сердца, в них не было ни смысла, ни красоты, они являли собою скорее гимнастические упражнения, нежели танец, а их главной целью было удивить публику».

Что ж, во многом эти замечания верны. Но Дягилев в тот период не стремился сохранять в балетах сюжет и драматическое развитие. Напротив, он считал, что искусству необходимо двигаться вперед вместе со временем, а для этого нужно искать новые выразительные формы. Каким же образом?

Ответ на этот вопрос содержат две тетради, которые после смерти С. П. Дягилева оказались в архиве Сержа Лифаря. В них — «планов громадье», хотя многие так и остались нереализованными. Как свидетельствует С. М. Лифарь, «тетради эти… вскрывают всю невидимую даже ближайшим сотрудникам Дягилева его кипучую деятельность; из них видно, насколько Дягилев входил во всякую мелочь текущей работы, обо всём думал, всё предвидел, заботился обо всём, что касалось его балета. Но эти же тетради обнаруживают вечно беспокойный, тревожный дух Дягилева, не удовлетворяющийся тем, что приходится давать, и постоянно мечтающий о более грандиозном…».

Из этих записей следует, что Маэстро намеревался провести в 1924 году несколько фестивалей («Монте-Карловский (французский), австрийский, итало-испанский, фестиваль И. Стравинского»), дать симфонические и камерные концерты, поставить ряд опер, провести множество выставок. В ка-кой-то момент он понял, что всё разраставшиеся планы невозможно осуществить за один сезон, и поделил их на несколько лет — вплоть до 1928 года.

Порой какие-то интересные мысли приходили ему в голову неожиданно, и, чтобы не забыть, не упустить их, он мог записать художественный план в самом неожиданном месте — например, на листе с приготовленным для прачки списком грязного белья. Но потом, когда позволяли время и обстоятельства, Дягилев возвращался к этим беспорядочным записям и разрабатывал их с «громадной методичностью»: давал своим сотрудникам распоряжение переписать отдельные страницы старых клавиров в библиотеке Гранд-опера и сам сидел тут же, выписывая нотные каталоги, просматривая произведения множества композиторов прошлого, советуясь с целым рядом лиц из различных учреждений культуры…

Маэстро решал и множество текущих, мелких, казалось бы, дел, без которых, однако, не может существовать антреприза: составлял сметы предстоящих расходов, списки исполнителей, которые могли бы подойти к той или иной роли, заботился о сохранности партитур и клавиров, набрасывал проекты декораций, рассчитывал дни представлений, отдавал распоряжения о покраске дверей, убранстве зрительного зала, наведении порядка в гардеробе, ассортименте угощений в буфете, рекламе и многочисленных сценических аксессуарах для каждого спектакля… Всё это отражено в записях, сделанных его рукой.

Особое место в планах Дягилева в этот период занимают художественные выставки — он словно возвращается к своим истокам. Эти планы, по свидетельству С. Лифаря, «не были просто промелькнувшей мыслью»: с одной стороны, Маэстро уже собрал большой материал для нескольких выставок (в его тетрадях есть записи о том, где находится каждая картина из числа тех, которые он хотел экспонировать), с другой — он вел переговоры с дирекцией театра Монте-Карло о дальнейшем сотрудничестве, в ходе которых был составлен проект контракта.

Казалось бы, надежда на успех всего задуманного вполне реальна, ведь у Дягилева был замечательный покровитель и постоянный защитник — просвещенный меценат, молодой принц Монако Пьер (Лифарь в своей книге называет его Петром). Но предложения Маэстро, касавшиеся создания труппы «Классический балет — Русский балет», оперы-буфф, проведения фестивалей, симфонических и камерных концертов, выставок во Дворце изящных искусств, так и остались неосуществленными. Эта неудача, которую он воспринял как крах, способствовала душевному надлому. И Дягилев, не так давно перешагнувший полувековой рубеж, начал заметно тяготиться Русским балетом, охладевать к делу, которому отдал годы жизни. С этого времени балетных планов у него становится всё меньше.

Но пока об этом никто не подозревал. Возможно, и сам Сергей Павлович еще не сделал такой вывод. После окончания парижского сезона он думает о предстоящих гастролях в Германии. А есть еще и тайные, личные мысли. Он то и дело задается вопросом: как там, в Италии, поживает Цыганенок?

Закончив неотложные дела, Дягилев тоже отправляется в этот благословенный край, в свою любимую Венецию, где из года в год проводит отпуск. Оттуда же он посылает первое письмо Сергею-младшему: «…О себе скажу, что вырвался из Парижа очертя голову… Здесь, в Венеции, так же божественно, как и всегда, — для меня это место успокоения, единственное на земле, и к тому же место рождения всех моих мыслей, которые я потом показываю всему миру…» Во всех своих письмах Лифарю Сергей Павлович настоятельно советует добросовестно учиться у Чекетти и заниматься самообразованием, как можно больше читать. Именно благодаря этому, уверяет он юношу, тот сможет со временем стать настоящим артистом.

А в конце июля они, наконец, встретились в Милане. Как когда-то с Нижинским, а потом с Мясиным, Дягилев взял на себя роль воспитателя Лифаря. Он обнял юношу и сказал, что хочет показать ему город за два дня, поэтому им нельзя терять время. Они тут же отправились пешком в громадную стеклянную галерею Виктора Эммануила II, затем остановились на несколько минут перед знаменитым театром «Ла Скала», памятником Леонардо да Винчи и его ученикам, вошли в кафедральный собор… Впоследствии Лифарь признавался, что не мог передать словами то, что почувствовал, находясь внутри; но это впечатление, пишет он, «было самым сильным в моей итальянской жизни 1924 года и, может быть, одним из самых сильных вообще»: «То, что рядом со мной был Дягилев, давало моему состоянию какой-то особенный молитвенный трепет. С ним я хотел прикоснуться к „вечности“, т. е. к тому чувству, которое рождает религию, которое творит божественное. У меня было чувство ожидания взаимного ответа, соединенного в едином… одном, мгновенном дыхании жизни, скрепляющем союз двух жизней».

После двух незабываемых дней последовала разлука, которую скрашивала лишь переписка. Но вскоре, в августе, они встретились вновь и отправились в Венецию, а затем в тихую маленькую Падую. Именно здесь и был заключен «вечный союз» Дягилева с Лифарем. Сергей Павлович, помолившись на могиле святого Антония Падуанского, которого особенно чтил, обнял Цыганенка и сказал, что отныне берет на себя все заботы о нем.

Лифарь пишет:

«…с этого дня наша дружба укрепилась и я почувствовал себя не просто Сергеем Лифарем, а частью чего-то большого, громадного.

С этого дня я стал жить только танцем и Сергеем Павловичем, и что бы я ни делал, мысль о нем не покидала меня ни на минуту. Да и в танце я думал о нем, хотел достичь самого большого совершенства, чтобы быть достойным его, его дружбы и оправдать его веру в меня. Я жадно бросился на книги, на картины, часами просиживал в итальянских музеях, ходил на концерты — испытывал громадный восторг и полет души, но еще больше занимался своим интеллектуальным и духовным развитием, — я хотел быть и умнее, и лучше, для того чтобы и духовно, а не только душевно приблизиться к нему, понять его и чувствовать так же глубоко, как мыслит и чувствует он — Дягилев, Сергей Павлович, Сережа…»

Труппа собралась в Париже 1 сентября, чтобы отправиться на гастроли по Германии. На первой же репетиции все были удивлены переменой, происшедшей с Цыганенком: вместо угловатого, застенчивого юноши сотрудники Русского балета увидели элегантного молодого человека. Но когда он занял свое место у станка, свершилось чудо: с первых же минут стало ясно, что Лифарь изменился не только внешне, но и внутренне. Он стал другим — настоящим танцором. Но больше всех поразился Дягилев. С этого дня Сергей-младший действительно стал дня него первым артистом в труппе.

Гастроли начались в Мюнхене, а затем прошли еще в восьми городах. Несмотря на разорение, в котором пребывала после войны Германия, русских артистов везде принимали очень хорошо. Как и прежде, любимыми балетами местной публики были «Шехеразада», «Треуголка» и «Русские сказки». Немцы же веселили артистов своей привычкой обращаться к Дягилеву не иначе как Herr Doctor.

В Берлине, где Маэстро присоединился к труппе, он озадачил режиссера новой проблемой. Сергея Павловича по-прежнему волновала судьба собственности Русского балета, конфискованной Эдуардом Штолем. Как выяснилось, он попросил лондонского импресарио Вольхейма обратиться к тому по наболевшему вопросу. Однако выдвинутые Штолем условия казались Дягилеву неприемлемыми. В разговоре с Григорьевым он возмущенно заметил:

— Он хочет, чтобы мы опять двадцать четыре недели выступали в «Колизеуме». Но я не уверен, что это правильно. В

1918 году — другое дело. Тогда у нас не было выбора. Но теперь…

Ответ Сергея Леонидовича прозвучал вполне резонно:

— Не место красит человека, а человек — место. Пока не уладим ссору со Штолем, мы не сможем вернуться в Лондон.

Трудно сказать, этот ли разговор повлиял на решение Дягилева, но вскоре стало известно: как только закончатся гастроли в Германии, труппа отправится в Лондон, где будет выступать в «Колизеуме».

Большой сезон в Лондоне начался 24 ноября. Труппа Русского балета в течение нескольких недель давала по два представления ежедневно. В первый же день утром показали «Чимарозиану», а вечером — «Голубой экспресс». Оба балета зрители приняли очень хорошо — словно и не было трехлетнего перерыва. Особенно всех поразили парящие прыжки Долина.

…Через три дня Патрик-Антон, открыв дверь гримуборной, увидел Нувеля, направлявшегося по коридору к Маэстро. Тот спросил старого друга:

— Какие новости?

Вальтер Федорович глухо ответил:

— Бакст умер.

У Дягилева задрожали губы, он заплакал. Не стало Левушки?! С его уходом в душе Сергея Павловича образовалась зияющая пустота.

Вскоре труппу взбудоражил слух о том, что Бронислава Нижинская покидает Русский балет. Незадолго до этого Дягилев, помня о заключенном с ней пари, решил попробовать Лифаря в роли хореографа и поручил ему постановку нового балета — «Зефир и Флора» на музыку В. Дукельского. Недавнему ученику Нижинской, который именно с ее помощью попал к Дягилеву, Сергей Павлович дал и одну из ведущих ролей — Борея. Это обидело и возмутило Броню, она решила, что отныне Маэстро с ней не считается.

Она была недалека от истины. Дягилев довольно равнодушно отнесся к уговорам С. Л. Григорьева оставить Нижинскую в труппе. Слушая доводы Сергея Леонидовича о возможности нового балетмейстерского кризиса, подобного тому, что труппа пережила несколько лет назад после ухода Л. Мясина, Маэстро думал о Цыганенке, ставшем для него новым возлюбленным. Все надежды теперь были связаны именно с ним. Сергею Павловичу казалось: вместе они создадут *завтрашний день*.

Глава двадцать вторая НЕУЖЕЛИ DOLCE VITA?

В конце 1924 года, во время гастролей Русского балета в Лондоне, неожиданно сбылась давняя мечта Дягилева о свежих силах из России. В это время в Западной Европе гастролировали четверо молодых танцовщиков из Ленинграда — Георгий Баланчивадзе, Тамара Жевержеева, Александра Данилова и Николай Ефимов. Поездку артистов Государственного театра оперы и балета (так в то время назывался Мариинский театр) организовал бывший певец Владимир Дмитриев. Покидая советскую Россию, молодые люди не думали всерьез становиться «невозвращенцами», им просто хотелось посмотреть мир, а потом вернуться в родной театр. Но обстоятельства сложились неожиданным образом: на их пути встал прославленный импресарио — Дягилев. Он был наслышан о талантах русских танцовщиков, а также о первых постановках Георгия Баланчивадзе, который за два года до этого организовал труппу «Молодой балет». Встреча с Маэстро решила их дальнейшую судьбу.

Состоялась она в Париже, куда в очередной раз наведался Дягилев. Вот как вспоминала о ней в одном из интервью Александра Данилова, которую впоследствии в труппе за веселый и добрый нрав называли не иначе как Шурочкой: «Я с ним встретилась у мадам Серт. Она устроила чай у себя в особняке. То есть Дягилев попросил ее устроить этот чай, чтобы встретиться с нами. Были приглашены Георгий Мелитонович, Тамара, Николай Ефимов и я. Ну, я тогда особенно с Дягилевым не разговаривала. Баланчин и Джева (один из вариантов прозвища Жевержеевой; встречаются также формы Жева и Гева. — Н. Ч.-М.) станцевали номер. А потом Дягилев меня спросил: „А Вы что можете показать?“ Я ужасно удивилась и сказала, что я — артистка Мариинского театра и что если я хороша для Мариинского театра, то я, конечно, хороша и для него. Он засмеялся. Я молодая была, с фанаберией. Мариинский для меня был как храм, и всё, что там было, было самое лучшее. Он это понял и засмеялся. И никогда не имел против меня зуб…»

Но Данилова всё же станцевала — «Колыбельную» из «Жар-птицы» — балета И. Стравинского, поставленного в 1923 году Федором Лопуховым (родным братом Лидии Лопуховой) в экспериментальной танцсимфонии «Величие мироздания». Как пишет Е. Суриц, «в постановке Лопухова Жар-птица (в

противоположность знаменитой версии Михаила Фокина) не воздушна и не пуглива. Она сильна, даже грозна. Танцевальные движения отбирались Лопуховым с таким расчетом, чтобы создать ощущение мощи: большие напористые прыжки, сильные броски ног, широкие качающиеся движения, а в дуэте с Иваном-царевичем — акробатические поддержки, высокие подъемы, прыжки танцовщицы на грудь партнера, резкие повороты ее вниз головой». По воспоминаниям современников, Данилова справилась с этой ролью. Такого же мнения был и Маэстро, который тут же принял и ее, и ее товарищей в свою труппу. Позже он скажет о Даниловой, что ее танец «как шампанское». Кстати, Сергей Павлович и на этот раз, по обыкновению, изменил имена артистов, чтобы они звучали более привычно для европейцев; именно с его легкой руки Георгий Баланчивадзе стал Джорджем Баланчиным, а его юная жена Тамара Жевержеева — Тамарой Джевой.

Вскоре в труппу вернулась Вера Савина, первая (теперь уже бывшая) жена Л. Мясина, которую все считали очень талантливой балериной. А вслед за ней было сделано еще одно приобретение, которое многим сначала показалось весьма странным: Лилиан Элис Маркс было не больше четырнадцати лет, она, как и Долин, училась у Серафимы Астафьевой, которая и попросила Дягилева принять в Русский балет свою воспитанницу. Сначала Сергей Павлович отказывался — уж больно она юная, совсем еще ребенок! — но Астафьева продолжала настаивать. В один из дней, когда выдалось свободное время, Сергей Павлович вместе с режиссером Григорьевым отправился к ней в студию, чтобы посмотреть, что представляет собой эта девочка. После первых же па стало ясно, что она очень талантлива. Но такая худенькая, физически неразвитая… В каких же ролях ее можно занять?.. Ответа на этот вопрос пока не было, но Дягилев, подумав, сказал Астафьевой: «Мы дадим ей возможность расти и учиться, а когда она немного подрастет и выучится — посмотрим».

Маэстро сразу же переименовал юную Лилиан Элис Маркс в Алисию Маркову и возвел в ранг «беби-балерины». Впоследствии он не раз мысленно благодарил С. Астафьеву за ее протеже, действительно оказавшуюся очень талантливой и упорной. Недаром впоследствии она станет первой британской балериной, удостоенной титула Prima ballerina assoluta, и Дамой Большого креста (Dame Grand Cross) рыцарского ордена Британской империи, учрежденного английским королем Георгом V.

Эпоха Б. Нижинской, создавшей для труппы шесть балетов, закончилась. Бронислава Фоминична, как и все ее

предшественники-хореографы, придерживалась традиции петербургской школы танца, ее стиль можно назвать неоклассическим. Это не устраивало Дягилева. По признанию С. Л. Григорьева, «он не уставал повторять, что необходим поиск новых путей в хореографии и надо идти в ногу с развитием современного искусства». Но Маэстро прекрасно понимал, что без балетмейстера Русскому балету не обойтись. Слишком памятным было то тяжелое время, когда труппу покинул Леонид Мясин. Повторения этого не будет, убеждал себя Сергей Павлович. Альтернатива Нижинской — Серж Лифарь. Видя, с каким жаром его новый фаворит принялся за постановку «Зефира и Флоры», Дягилев от души радовался и убеждал себя в том, что всё получится. Встречая в студии Астафьевой с членами труппы новый, 1925 год, он даже поднял бокал «за рождение нового хореографа».

Но сам Сергей-младший, проведя несколько репетиций, стал колебаться, стоит ли ему продолжать работу в этом направлении. Нет, он не охладел к своим новым обязанностям, а лишь боялся, что они будут мешать его развитию как танцовщика. А самым важным в жизни для него был все-таки танец. Поэтому Лифарь стал уговаривать Сергея Павловича… помириться с Мясиным и вновь пригласить его в Русский балет.

Дягилев долго колебался, прежде чем решился на это. Видимо, рана, нанесенная ему когда-то Леонидом, так и не зажила до конца. Но любовь к балету в конечном счете победила, и он предложил Мясину ставить «Зефира и Флору». Первая их встреча после пятилетнего перерыва «прошла не очень сердечно», как и следовало ожидать. Впоследствии посредником (скорее, буфером) между ними выступал Борис Кохно. Маэстро же, выказывая внешнее равнодушие к возвращению Мясина, в глубине души понимал, что оно дает труппе ряд преимуществ.

Говоря о своем в***и***дении нового балета, Сергей Павлович подчеркнул: Мясину необходимо поставить его так, как когда-то исполнялись балеты «крепостными труппами, которые создавались русскими дворянами во времена Александра I». Сюжет из античной мифологии, вдохновивший прославленного хореографа Шарля Дидло, в свое время стал толчком к созданию им анакреонтического[76] балета на музыку К. А. Кавоса, впервые показанного в 1804 году на сцене Эрмитажного театра. Одним словом, в новой постановке на музыку Владимира Дукельского нужно было воссоздать атмосферу той эпохи.

Но приглашать Мясина на роль постоянного хореографа Дягилев не собирался. Жаль, конечно, что Цыганенок отказался от той чести, которую ему оказал Сергей Павлович. Но, возможно,

Сергей-младший все-таки прав: прежде чем превратиться в профессионального хореографа, нужно стать хорошим танцовщиком, а он еще очень молод, и ему нужно набираться опыта…

Тогда кто? Еще недавно Маэстро присматривался к Антону Долину, возлагал на него надежды как на будущего хореографа Русского балета, но потом остыл. Он объяснял режиссеру Григорьеву: «…эстетические принципы Долина совершенно расходятся с нашими, русскими, его сознание и темперамент были отчетливо британскими». Сам же Долин, почувствовав это охлаждение, стал искать другие пути, чтобы сделать карьеру. Значит, размышлял Сергей Павлович, остается одна кандидатура — Баланчин. Он явно талантлив, об этом можно судить хотя бы по тем танцам, которые он поставил для Тамары Джевы. К тому же, удовлетворяя интерес Дягилева ко всему, что происходит в балетном мире Москвы и Ленинграда, он с таким увлечением и, главное, профессионализмом рассказывает о постановках хореографа Касьяна Голейзовского, «который ставил перед собой цель — добиться скульптурного эффекта, ради чего имел обыкновение предельно обнажать танцовщиков»!

Дягилев, получавший огромное удовольствие от бесед с Баланчиным, со временем пришел к выводу, что именно этот молодой танцовщик как никто другой сможет реализовать его творческие замыслы и со временем станет именно тем хореографом, который необходим Русскому балету. Одно плохо: Баланчин имеет собственные идеи и может проявить независимость. Да, вряд ли он захочет быть лишь инструментом в руках Маэстро… И всё же стоит попробовать. Для начала нужно поручить ему поставить вместо Нижинской несколько танцев для оперных спектаклей в Монте-Карло…

Вскоре после Нового года труппа переехала из Лондона в Монте-Карло — близился День святой Девоты, покровительницы Монако, отмечаемый 9 января. Дягилев решил устроить гала-концерт, во время которого показать балеты «Искушение пастушки» и «Чимарозиана». Заранее было известно, что представление почтят своим присутствием члены правящей семьи, герцог Конаутский, который принимал личное участие в устройстве в Англии трех Русских сезонов и высоко ценил деятельность труппы С. П. Дягилева, а также множество другой избранной публики.

Репетиции проходили как обычно, и ничто не предвещало грандиозного скандала. Но утром накануне выступления кто-то из артистов стал распространять среди членов труппы подписные

листы с требованием прибавки жалованья с единственной мотивацией — повышение стоимости жизни. Дягилев сказал, что выполнит пожелание артистов, «насколько позволят финансы». Но их такой ответ не удовлетворил, и тут же было проведено собрание под председательством двух солистов — Людмилы Шоллар и Анатолия Вильтзака. Кстати, оба они имели высокие оклады и лично для себя ничего не требовали, но поставили подписи под решением: если Дягилев не даст твердого обещания повысить жалованье, артисты на гала-концерте выступать не будут.

Маэстро, узнав об этом, страшно рассердился. После некоторых колебаний он всё же решил лично поговорить с артистами и, появившись перед ними, сказал: «Я крайне удивлен вашим поведением. Вам уже сказали: я намерен проверить бюджет и посмотреть, что могу для вас сделать. На что еще можно рассчитывать? Каждый из вас заключил со мной отдельный контракт. Если вы откажетесь выступать сегодня вечером, я буду рассматривать ваше неучастие как нарушение контракта и подам на вас иск за убытки, которые я действительно понесу в случае отмены спектакля», — после чего вышел из репетиционной залы и вернулся в отель.

Наступил вечер. За кулисами находились всего несколько человек артистов, и среди них — Сергей Лифарь. Сергей Павлович — «бледный, с резко выраженным тиком», тщетно ждал начала представления: никого из труппы больше не было. Шли минуты томительного ожидания, публика начала волноваться. Дягилев вынужден был объясниться с принцессой Монакской. Извинившись за недоразумение, он предложил заменить заявленные в программе балеты отдельными сольными номерами.

Наконец, после получасового опоздания, занавес был поднят. Присутствующие артисты старались изо всех сил, постепенно в театре собрались и другие члены труппы. Чувство неловкости заставило их выйти на сцену, и в итоге гала-концерт прошел с большим подъемом. А Л. Шоллар и А. Вильтзак узнали о том, как их подвела труппа, только на следующий день, получив уведомление об увольнении за нарушение контракта.

Кстати, требование «забастовщиков» Дягилев вскоре удовлетворил и жизнь Русского балета вошла в обычную колею.

Тридцатого января был дан последний спектакль. В дальнейшем, согласно контракту, труппа Дягилева не могла выступать самостоятельно на сцене Казино, а лишь участвовать в операх Р. Гинсбурга. Но тут пришла на помощь наследная

принцесса Монако: она попросила Маэстро дать спектакль на большом приеме, который она собиралась устроить. Сергей Павлович с радостью принялся составлять программу вечера, которую решил завершить вальсом, поставленным Баланчиным специально для «беби-балерины» Алисии Марковой.

Успех выступления лучших артистов труппы превзошел все ожидания, и это натолкнуло Дягилева на мысль организовать ряд спектаклей-концертов, пока нет других театральных выступлений. Такие концерты, вспоминает С. Л. Григорьев, «состоялись в Новом музыкальном зале, примыкавшем к Казино, и шли без декораций на фоне черного бархатного задника. Чтобы указать место действия, периодически спускали плакат с надписью „Дворец“, „Улица“, „Сад“ — á la Шекспир, как говаривал Дягилев, а вместо оркестра мы использовали два рояля и струнный квартет. Оказалось, эти концерты пришлись по вкусу зрителям, и в Новом зале всегда был аншлаг». Но успех концертов задел самолюбие господина Гинсбурга, и он сделал всё, чтобы в будущем году устранить соперников.

И всё же эти концерты имели для труппы несомненную пользу, причем не только финансовую. Дягилев, внимательно следивший за работой Баланчина, всё больше склонялся к мысли о том, что сделал правильный выбор, дав ему возможность показать свои способности хореографа. Замечательной оказалась «Лезгинка», поставленная для Л. Чернышевой и Л. Войциховского в опере А. Рубинштейна «Демон». И теперь новые успехи были достигнуты в постановке концертных номеров. Пожалуй, настало время поручить молодому человеку постановку балета. И Маэстро рассказал ему о своем замысле: создать новую хореографию для балета «Песнь соловья» Стравинского. Балет, сочиненный когда-то Мясиным, труппа исполняла редко, и его уже основательно забыли. Почему бы не сделать новую редакцию?

Мясин тем временем работал над постановкой «Зефира и Флоры». Создание балета оказалось делом нелегким: при всех достоинствах музыки В. Дукельского она была трудна по ритмическому рисунку, а в оркестровке оказалась еще сложнее. Сергей Лифарь, упорно готовивший роль Борея, «слушал все наставления и указания, вбирал их в себя и перерабатывал, но никак не проявлял наружу своей внутренней работы». Он замыкался в себе, танцевал всю партию в воображении, но на репетициях был вялым, движения исполнял как-то механически. Сергей Павлович то и дело хмурился, страшась в душе, что Сергей может провалить балет. А Мясин, казалось, вообще махнул на него рукой — такое жалкое впечатление производил на него Лифарь. Посредственный танцовщик, ничего в нем нет, кроме

непомерных амбиций. Что с него возьмешь?.. Словом, все были разочарованы. По-настоящему хорош был один Долин, но ведь этого мало!

Дягилев, видя неопытность своего фаворита и новой танцовщицы — Алисы Никитиной, решил не рисковать: прежде чем везти спектакль в Париж, показать его в Монте-Карло, а там видно будет.

В день генеральной репетиции «Зефира и Флоры» произошло чудо: Лифарь, еще вчера казавшийся апатичным, растерянным, буквально летал над сценой, словно в него вселился дух Борея. Труппа буквально онемела. Когда же Сергей завершил танец, все артисты зааплодировали. Через несколько минут за кулисы пробрался Дягилев и взволнованно сказал: «Сережа, дорогой, как ты танцевал, как ты летал, как ты меня изумил и какую громадную радость дал мне… Мне не верится, что я всё это видел, что не пройдет сон-наваждение и я не вернусь к реальности. Ведь если это действительно не сон, то ты сейчас самый большой танцор. Но что если это только наваждение, если мне только это показалось?.. Я должен еще раз увидеть тебя, чтобы удостовериться, я велю повторить балет сначала».

Репетицию повторяют, и… чудо продолжается. В эти минуты Сергей-младший чувствует себя настоящим Бореем и, заканчивая вариацию, мощным прыжком улетает за кулисы. Выбрасывает вперед обе ноги, корпус… И тут Александра Данилова, делая пируэт, задевает его в воздухе. Лифарь камнем летит на пол и выворачивает обе ноги. Тут же вскакивает и — невыносимая боль пронзает все тело — опять падает. Подбежавшие артисты подхватывают его на руки и уносят в отель.

Сергей Павлович, перепуганный, расстроенный, просидел у постели своего Цыганенка всю ночь. А на следующий день, смущаясь, попросил его… отдать роль Тадеушу Славинскому — временно, только временно. Он через слово клял себя — и зачем только потребовал повторить репетицию? — но премьера должна состояться в срок, нельзя допустить нарушения контракта!

Но Сергей-младший оказался непреклонен и твердо заявил: «Нет, Сергей Павлович, я никому не отдам своей роли. Назначьте „Зефира и Флору“ на последний день: я или буду танцевать в „Зефире“, или брошусь с Монакской скалы, а другому Борея не отдам».

Что после такого заявления оставалось делать Дягилеву? Он всем сердцем привязался к этому юноше, и любовь оказалась сильнее расчета. Спектакль был назначен на последний возможный день — через неделю. А доктора своими прогнозами не радовали — говорили, что танцевать Лифарь сможет не

раньше чем через шесть недель. Дягилев мог доверить заботу о Сергее только своему любимому кузену Павлу Георгиевичу. Тот не отходил от Цыганенка ни на минуту, иначе… даже подумать страшно, что тот мог учудить. Но Лифарь рассуждал здраво: раз он хочет танцевать, значит, нужно лечиться. В течение недели он постоянно делал компрессы, массировал, как умел, ноги, и постепенно опухоль стала спадать.

Все эти дни на сцене Казино шли спектакли из старого репертуара дягилевской антрепризы. А открытие 18-го Русского сезона состоялось 28 апреля 1925 года. В этот день публика увидела премьеру балета «Зефир и Флора», и никто из зрителей, собравшихся в театре, не узнал, каких усилий, мужества и боли стоил этот спектакль исполнителю одной из главных ролей — Борея.

…Натянув на правую ногу резиновый чулок, Лифарь с помощью товарищей проковылял к пролетке, ждавшей его у дверей отеля. Извозчик с недоумением смотрел на молодого человека, качал головой. Они подъехали к театру. Что же уготовила судьба отважному артисту? Дягилев боялся войти в гримуборную Сергея — волновался за его «сумасшедшую попытку» и за судьбу спектакля. Но вот раздались первые звуки увертюры, и Лифарь (или Борей?) стал танцевать так же, как на генеральной репетиции… Когда опустился занавес и смолкли последние аплодисменты, Сергей Павлович — благодарный, растроганный — написал своему Цыганенку на программе: «Дорогому Борею, ветру юному и неудержимому, в день, когда он впервые пронесся под небом синим Монте-Карло».

Конечно, Дягилев понимал: триумф Лифаря еще не означает успех спектакля в целом. Бывали премьеры и более громкие. Отчасти он сам виноват в том, что балет прошел гладко, но не более того. Декорации и костюмы Жоржа Брака хотя и были красивыми, но теме совершенно не соответствовали. Сергей Павлович вынужден был признать, что в самом начале он оказался под гипнозом славы художника, который наряду с Пабло Пикассо признан одним из основателей кубизма. Да и музыка Владимира Дукельского, интересная сама по себе, всё же недостаточно хорошо сочеталась с сюжетом. Правда, следует отметить, что кроме Лифаря очень хорош Долин: его уверенные, отточенные движения радовали глаз. Но с ним вопрос решен: Долин покинет труппу, как только закончится срок его контракта. Его заслонил юный Сергей, и ничего с этим не поделаешь…

Дягилев нахмурился, стараясь отогнать от себя наваждение. Мысленно вернувшись к спектаклю, он вновь стал анализировать

его недостатки, но в конце концов решил, что расстраиваться не стоит: до открытия сезона в Париже их можно исправить.

Из Монте-Карло труппа отправилась в Барселону на двухнедельные гастроли. Они, как обычно и бывало в Испании, оказались успешными. Единственная трудность — требование администрации театра давать по четыре балета каждый вечер, что утомило артистов; но хорошие сборы компенсировали неудобства.

В середине мая путь антрепризы пролег через Париж в Лондон. Здесь, в «Колизеуме», 18 мая начался большой сезон, продолжавшийся более двух месяцев. Но в середине его Дягилев решил дать шесть представлений во французской столице. Он мечтал о том, чтобы труппа выступала на одной из лучших сцен, но пришлось ограничиться «Гете-лирик». В итоге Маэстро и «спланировал гастроли как можно короче, чтобы только напомнить „этим проклятым парижанам“, что Русский балет еще существует».

Как и в былые годы, Дягилев не забыл о рекламе в прессе. Вскоре лондонские и парижские газеты запестрели сообщениями о новых постановках Русского балета. Среди его «звезд» значилось имя юного танцовщика Сержа Лифаря и ни слова не было сказано об Антоне Долине, который уже успел себя проявить. Узнав об этой несправедливости, Долин решил отказаться от поездки в Париж. Артистам насилу удалось уговорить его выполнить обязательства по контракту, ведь иначе он должен был выплатить директору неустойку.

Лифарь, видя, как переживает товарищ, и считая себя «невольным виновником его отчаяния», решил бежать, как только поезд прибудет в Париж. Страх перед ответственностью, которую возлагал на его плечи Дягилев, оказался очень велик. На вокзале артистов встречали Павел Георгиевич Корибут-Кубитович и Борис Кохно. Они тут же повезли Сергея-младшего в Гранд-отель, к Дягилеву. Цыганенок пытался убедить Сергея Павловича, что не справится с ролями, которые достались ему после увольнения Вильтзака, но в ответ услышал приговор: «Вздор, абсурд, об этом поздно говорить. Весь Париж на тебе, и ты должен ответить перед Парижем и передо мной».

Заявление Лифаря окончательно вывело Маэстро из себя, хотя он и старался этого не показывать. На этот раз ему в Париже всё время приходилось преодолевать препятствия. Мало того что он вынужден был согласиться давать представления в таком непривлекательном, с его точки зрения, театре, так еще в последний момент выяснилось, что к началу сезона не может

прибыть дирижер Юджин Гуссенс, на которого он очень рассчитывал. Хорошо еще, что в ответ на его отчаянный призыв откликнулся другой дирижер — Марк Сезар Скотто, знавший репертуар Русского балета. В итоге он оказал труппе неоценимую помощь. Но сколько же пришлось пережить волнений!

…Первым из новых спектаклей публика увидела балет «Зефир и Флора», который со дня премьеры в Монте-Карло был значительно улучшен. В тот же вечер анонсировали «Пульчинеллу» и «Волшебную лавку». Незадолго до начала спектакля между Долиным и Дягилевым произошло неприятное объяснение, и Патрик-Антон, готовясь в гримуборной к выступлению рядом с Лифарем, тихонько плакал. Англичанин явно не хотел покидать Русский балет. Но что он мог сделать, если всесильный директор нашел ему замену?

Однако Долин не таит зла на соперника. Он, как вспоминает С. Лифарь, «трогательно, заботливо, товарищески — я навсегда сохраню память об этом красивом его жесте — поправляет лавровый венок на моей голове». И в то же время на сцене они не уступают друг другу, каждый старается доказать, что именно он — лучший.

Париж *принял* Лифаря — и в первый, и во второй день. Маэстро горд и счастлив: сбываются его слова, что Серж «прекрасно зацветет». Но впереди — новые спектакли и связанные с ними волнения. Сергей Павлович нервничает и с надеждой смотрит на Баланчина. Как зрители отнесутся к его первому балету? Ведь от этого будет зависеть не только успех сезона, но и ответ на очень важный вопрос, действительно ли в труппе появился новый хореограф, которому можно доверить репертуар.

Наступило 17 июня. В этот день в программе стояли две премьеры: «Песнь соловья» в постановке Джорджа Баланчина и «Матросы» с хореографией Леонида Мясина. Первая постановка, переделанная когда-то Мясиным из оперы Игоря Стравинского «Соловей», давно исчезла из репертуара Русского балета, у зрителей сохранились о ней лишь смутные воспоминания, и нынешний балет, с совершенно другой хореографией, они восприняли как новый. Сложная партитура Стравинского стала своеобразным «пробным шаром» для молодого хореографа, проверкой его профессиональных качеств. И Баланчин успешно преодолел все трудности, заявив этой работой, что он обладает многообещающим талантом. Партию Смерти, как и раньше, превосходно танцевала Лидия Соколова, Императора — Сергей Григорьев (эту роль Дягилев считал лучшей в его репертуаре), а Соловья — юная Алисия Маркова. Оформление Анри Матисса было замечательным фоном, на котором разворачивалось

действие. Балет имел большой успех, и импресарио вздохнул с облегчением: главное — хореограф есть!

Балет «Матросы» — веселый, с певучей и задорной музыкой Жоржа Орика, которому Дягилев в последнее время отдавал предпочтение перед всеми другими композиторами, тоже был очень хорошо принят публикой и прессой. В нем, утверждает С. Лифарь, оказалось много такого, что «должно было нравиться и что действительно было хорошо, и, прежде всего, бравурность вариаций, вызывающая на соперничество, на соревнование, необыкновенная свежесть и молодость, я бы сказал хореографическая бездумность, стремящаяся к танцу ради танца и наслаждающаяся танцем».

Сценарий, созданный Б. Кохно с помощью Дягилева, действительно до крайности прост: три молодца-матроса — испанец, американец и француз (в исполнении Л. Войциховского. Т. Славинского и С. Лифаря) — танцуют свои вариации, а затем исполняют общий номер на стульях. Живая и динамичная хореография Л. Мясина как нельзя лучше помогала высветить темперамент и характер каждого исполнителя. Лиричная и певучая вариация французского матроса оттеняла танцы двух других, где преобладала чечетка. С общим настроением балета гармонировали своей свежестью декорации и костюмы (красные с белым и черным), выполненные испанским художником П. Прюна.

Однако на премьере произошел казус, который едва не привел к производственной травме. Когда настал черед общего номера на стульях, выяснилось, что один из них расшатан. Лифарь, который только что приклеил за кулисами усики, как этого требовала роль, выбежал на сцену последним, схватил оставшийся стул и с ужасом обнаружил, что он ходит ходуном. «Матросы» начали свой танец, и Лифарь потерял сначала сиденье стула, а потом — ножку. Но во время танца он должен прыгнуть на стул! Летит в сторону вторая ножка… Непонятно, каким чудом танцор удержал равновесие — секунду-другую. Но когда раздался последний аккорд вариации, стул разлетелся на куски и танцовщик с грохотом упал на пол — под бешеные аплодисменты зала.

С тех пор по окончании каждого спектакля многочисленные почитатели забрасывали его цветами, подарками, письмами. Публике понравилась молодость Лифаря, его «стройная фигура, шутливое и элегантное воплощение французского национального характера». Друзья наперебой поздравляли Дягилева с «новым открытием», а сам он теперь почти после каждого представления дарил Сергею-младшему венок.

Единодушно хвалили исполнителей (прежде всего Лифаря) и в печати. Но о самих постановках большинство критиков писали, скорее, с осуждением и, сравнивая их с первыми балетами, составившими славу дягилевской антрепризы, отдавали тем решительное предпочтение. По-разному относились критики и к музыке новых балетов, но все подчеркивали ее не-танцевальность, вынуждавшую балетмейстеров «выходить из трудного положения путем прибегания к фокусам, к трюкам, которые еще больше определяли направление Русского балета к клоунаде, к цирку, мюзик-холлу и физкультуре», в чем рецензенты видели веяние нового времени. О Дягилеве в те дни писали, что он «бежит перед эпохой».

И всё же сезон прошел блестяще — и в Париже, и в Лондоне, куда труппа вернулась после выступлений в театре «Гете-лирик». В один из июньских дней в лондонском Мюзик-клубе был устроен прием в честь Маэстро и членов его труппы. Сергей Павлович, чувствовавший себя уверенно в тесном кругу друзей, как правило, на званых приемах просиживал в угрюмом молчании. Но в этот раз всё прошло прекрасно: он заранее подготовился и выступил с запомнившейся всем присутствующим речью «о русском балете и отчасти обо всём русском искусстве».

«Большой и счастливый» лондонский сезон завершился балетом «Свадьба Авроры». 2 августа труппа получила двухмесячный отпуск. Артисты его, конечно, заслужили, но больше всех — Сергей Павлович. Вместе со своим ближайшим окружением он отправился в Италию.

Он ездил туда каждое лето. Но раньше даже в этой «земле обетованной» Дягилев нередко страдал от одиночества и приступов тоски. Прожив всю жизнь холостяком, он неизменно испытывал жажду семейного тепла. Впрочем, стоит ли этому удивляться? Ведь с раннего детства, когда его называли Сергуном, он был окружен такой любовью и заботой близких, членов большой и дружной семьи, что, лишившись их, чувствовал себя потерянным. Ни слава, ни восторги поклонников, ни радость творчества не могли заменить обычного человеческого счастья, ощущения того, что ты любишь и любим.

Теперь, кроме преданного друга и кузена Павла Георгиевича, Бориса Кохно и нескольких близких людей, рядом с ним был Цыганенок, мальчик, который стал вместе с ними членом его семьи. Сергей Павлович, сравнивший его однажды с Алешей Карамазовым, и в сердце свое впустил его как героя Ф. М. Достоевского, поверил ему навек и на этом успокоился, не желая никаких перемен. Он хотел, чтобы этот юноша всегда

оставался его Алешей — именно таким, каким Дягилев его полюбил. В минуты откровений и нежности, которых было немало в 1925 и 1926 годах, когда казалось, что мир создан только для них, грозный директор превращался в нежного Котушку, который с восторгом восклицал: «Сережа, ты рожден для меня, для нашей встречи!»

Лифарь действительно «всеми своими помыслами принадлежал ему». Но Сергей Павлович, страшась, что Сергей-младший, изменившись, уйдет от него, старался отдалить того от людей. До конца доверял он лишь Корибут-Кубитовичу, зная его преданность и кристальную честность. Только Павел Георгиевич, кроме самого Дягилева, имел право быть другом и опекуном юного танцовщика.

Но «великий творец Русского балета» вовсе не был законченным эгоистом! Он умел любить и трепетно заботиться о любимом человеке. Когда Сергей Павлович видел, что Цыганенок о чем-то грустит, он — громадный, располневший, — желая развеселить возлюбленного, начинал танцевать, исполняя балетные движения, подражая балеринам «на пальчиках», и приговаривать: «Вот посмотри, Кукса, как твой Котушка будет делать турчики с пируэтами»… Вид у него при этом был умопомрачительный: встав с постели, Маэстро долго не одевался, ходил по комнате в мягких войлочных туфлях и в длинных, до колен, сорочках, привезенных им еще из России. Сделав в таком одеянии несколько па, он обычно спрашивал: «Ну, что ж тебе еще показать? Хочешь посмотреть, как твой Котушка будет теперь делать твои вариации?» При этом он натыкался на мебель, которая с грохотом летела на пол. «Смотреть на эти балетные „экзерсисы“ Дягилева было для меня просто физическим наслаждением, — признается Лифарь. — Я хохотал от всей души, глядя на его танцующую фигуру, и в то же время умилялся, зная, что Сергей Павлович „танцует“ для меня, для того, чтобы развеселить меня, заставить меня улыбнуться».

В то же время, несмотря на любовь и нежность, бесконечные «разговорушки» об их общем будущем, Дягилев безумно ревновал Цыганенка — ко всем и всему. Он мог очень много дать близкому человеку, но и взамен требовал абсолютной преданности. Как вспоминал С. Лифарь, «тираническая ревность была в природе Дягилева: она распространялась на всех людей, с которыми он входил в какие бы то ни было отношения, но вырастала до невероятных размеров в отношении тех, кто ему был близок и дорог». Недаром впоследствии Лифарь признавался, что из тех многочисленных прозвищ, которые он давал в те счастливые дни Сергею Павловичу, больше всего ему подходило одно —

«Отеллушка».

Конечно, у молодого, красивого, талантливого танцовщика соблазнов было немало. Ему оказывали знаки внимания как танцовщицы труппы, так и многочисленные поклонницы. Дягилев, заботясь об артистическом будущем своего фаворита и мечтая, чтобы тот танцевал с лучшими балеринами, приглашал их в антрепризу. Но стоило кому-нибудь из них выказать Лифарю знаки внимания, как директор тут же начинал хмуриться, сердиться и готов был, не обременяя себя лишними разбирательствами, расстаться с внушавшей подозрение балериной. Однажды он даже отдал приказ режиссеру Григорьеву: «Выгнать танцовщицу — зачем она кокетничает с Лифарем?»

Устраивал он бурные сцены и самому Цыганенку. Первая из них произошла вскоре после того, как Дягилев с Лифарем отправились на север Италии, в Стрезу. Там они осматривали озера, остановившись вдвоем на чудесной вилле, имевшей многовековую историю. Построенная в XVI веке, Вилла д'Эсте была сначала летней резиденцией кардинала Толомео Галлио, затем в течение многих лет здесь гостили представители европейской аристократии. А с 1873 года, когда вилла стала роскошным отелем с номерами, элегантно декорированными шелком, парчой, живописными полотнами и старинной мебелью, здесь стали останавливаться всемирно известные политики, выдающиеся деятели искусства и культуры.

Сергей Павлович был в чудесном расположении духа, жизнь после поистине блестящего сезона казалась прекрасной, упоительной. Он не раз вспоминал выражение, которое употребляют итальянцы в таких обстоятельствах: dolce vita (сладкая жизнь). Неужели и для него — после многолетних волнений, неудач, горестных расставаний с близкими людьми — возможно такое счастье? Гуляя с Сергеем-младшим по великолепному старинному парку, в котором живописный ландшафт прекрасно подчеркивает красота классических скульптур, романтических беседок и замысловатых цветочных композиций, он думал: идиллия, настоящая идиллия… Но в один из таких безмятежных дней Дягилев едва не разрушил ее собственными руками.

По соседству, в Серноббио, вспоминает С. Лифарь, «жили Д., и раз красавица Д. пригласила Сергея Павловича и меня обедать. За столом она разговаривала с Сергеем Павловичем, но смотрела больше на меня и обращалась ко мне с особенной ласковой внимательностью. Я вижу, что благодушный вначале Сергей Павлович начинает нервничать и уже едва сдерживает себя. После обеда наша красавица предлагает покататься на лодке по озеру

Комо…». Дягилев, который из-за многолетнего суеверия боялся воды, вынужден был отказаться: «Нет, Вы уж покатайтесь вдвоем с Сергеем, а я пойду домой».

Сергей-младший очень мило провел время в обществе своей собеседницы, радуясь тому, что может говорить с ней по-русски, катаясь на лодке вдоль прекрасных берегов Комо. Когда же, проводив Д., он вернулся в отель, то услышал от консьержа: «Месье Дягилев уехал и велел Вам сказать, что Вы можете провести здесь все Ваши каникулы».

Цыганенок в полной растерянности: в комнате Сергея Павловича нет ни его самого, ни его вещей. Куда же он исчез, куда мог поехать, кроме… Милана? Лифарь лихорадочно собирает чемодан и мчится в Милан — в ту гостиницу, где обычно останавливается Сергей Павлович. К счастью, служащий отеля сообщает: «Месье Дягилев только что приехал, минуту назад».

Примирение было достигнуто в считаные минуты. Ведь Лифарь вовсе не хотел обидеть Сергея Павловича, да и его поспешный приезд говорил о многом… Теперь уже сам Дягилев стал раскаиваться в том, что уехал. Но самое главное — счастье продолжалось и, казалось, ему не будет конца… Они едут в Венецию, Флоренцию, Фьезоле, Рим, Неаполь, Сорренто, на остров Капри. Все красоты, достопримечательности Дягилев показывает возлюбленному «неутомимо-восторженно», гордясь тем, что может передать ему свое понимание искусства и любовь к нему. А Сергей-младший послушно и благодарно слушает Маэстро, впитывая каждое его слово. Он учится и на глазах растет.

Первого октября труппа собралась в Париже. До возвращения в Лондон, намеченного на конец месяца, Дягилев собирался заниматься репетициями — как старого репертуара, так и нового балета «Барабо» итальянского композитора Витторио Риети с декорациями и костюмами Мориса Утрилло. Маэстро больше не сомневался, кому поручить хореографию премьер-ной постановки: конечно Баланчину! После успеха «Песни соловья» Сергей Павлович возлагал на него большие надежды. Время покажет, что его творчество породит у Дягилева некоторую неудовлетворенность: изобретательный на всевозможные трюки и пародии, молодой хореограф почти не оставлял места академическому танцу. Он, конечно, значительно обогатил Русский балет, введя в свои постановки новые приемы, но некоторые открывавшиеся перед ним возможности так и не реализовал. Но как бы то ни было, именно Джордж Баланчин

оставался хореографом труппы до самой смерти Маэстро.

После нескольких спектаклей в Бельгии артисты вернулись в Лондон. Здесь, в театре «Колизеум», менее чем за два месяца труппа дала 96 спектаклей — зачастую по два в день, и все они проходили с неизменным успехом. 11 декабря состоялась премьера «Барабо». Режиссер Григорьев вспоминает об этом знаменательном для Русского балета событии: «…„Барабо“ стал нашей удачей. Эскиз Утрилло был отлично воплощен превосходным театральным художником князем Шервашидзе; замечательна была музыка, опиравшаяся на итальянские народные мелодии, которые частично исполнял хор, располагавшийся прямо на сцене; хореография Баланчина, за исключением не вполне убедительного финала, оказалась интересной и оригинальной. В балете было три главные партии: самого Барабо в исполнении Войциховского, восхищавшего отточенной чеканкой движений, комедийно решенной молодой Крестьянки, которую танцевала Татьяна Шамье, и щеголя Сержанта в исполнении Лифаря».

Друг юности Дягилева Константин Сомов, посетив одно из представлений комического балета, пересказал его сюжет в письме своей сестре А. А. Михайловой в Ленинград: «Барабо, шинкарь и винодел, пьет, веселится и щупает поселянок, одетых в грубые чулки, в ботинки с эластиками, смешные юбки и шляпки. Приходят зеленые гусары, солдаты под предводительством сержанта в зеленом соблазнительном трико (Лифарь, премьер труппы и фаворит Дягилева). Они расталкивают Барабо и поселян, отнимают вино и, в свою очередь, щупают девиц и с ними гротескно танцуют. Чтобы отделаться от солдат, Барабо притворяется и изображает комическую скоропостижную смерть. Его начинают хоронить, а гусары разбегаются. Барабо воскресает и начинается общее веселье. Балет коротенький — скорее клоунада, чем танцы. Баланчивадзе оказался талантливым и изобретательным…»

Жаль только, что хор обходился очень дорого и поэтому Дягилев не мог давать «Барабо» так часто, как хотелось бы.

Длительный лондонский ангажемент завершила «Свадьба Авроры». На прощание благодарная публика буквально завалила сцену цветами, приветствуя бурными аплодисментами выход каждого артиста, а уже на следующее утро труппа выехала в Берлин.

1925 год, один из самых счастливых в жизни Дягилева, заканчивался так же безмятежно, как и начинался. В сочельник его ждал необычный подарок — елка, которую специально для него поставил и нарядил Лифарь. Сергей Павлович, растроганный

таким вниманием, прослезился и признался, что это первая елка за все годы его пребывания за границей. Он стал вспоминать Россию, о которой никогда не мог говорить без слез. Но на этот раз слезы были светлыми. Елка, устроенная Сергеем-младшим, разбередила душу, заставила «мечтать о своем, невозможном домашнем уюте…». Ему так хотелось верить, что мечта начала сбываться!

Глава двадцать третья НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ

Всё изменилось за несколько дней до наступления нового, 1926 года. Маэстро планировал дать небольшие — всего две недели — гастроли в Немецком художественном театре. Он не сомневался, что выступления артистов принесут антрепризе существенную прибыль. В этом Дягилева уверял и местный импресарио. Действительно, в день премьеры театр был полон и казалось, аплодисментам и восторгам публики не будет конца. Но буквально со следующего дня зрители, словно сговорившись, охладели к спектаклям Русского балета. Театр изо дня в день был на три четверти пуст. Вскоре стало ясно, что полученных денег не хватит даже на дорогу до Монте-Карло, куда труппа должна была выехать в середине января. В чем же причина этого провала? То ли место оказалось неудачным, то ли репертуар подкачал… Вскоре выяснилось, что дело не в художественных просчетах импресарио, а в том, что почти все балеты были созданы французскими композиторами и художниками, а в Германии в то время повсюду ощущалась неприкрытая неприязнь к французам. Вот сотрудники дягилевской антрепризы и поплатились за инакомыслие.

Но беда, как Дягилев уже не раз убеждался, не приходит одна. Маэстро, пытаясь найти достойную партнершу для Сержа Лифаря, начал выдвигать талантливую и очень красивую молодую танцовщицу Алису Никитину. Выбор его оказался правильным: девушка, несомненно, была отмечена искрой божьей, и это заметили приветствовавшие ее зрители. Но ее успех не всем в труппе пришелся по вкусу. Зависть одной из ведущих танцовщиц, Веры Немчиновой, оказалась безграничной, и она решила покинуть антрепризу. Сделав вид, что отправилась в отпуск, она, не сказав никому ни слова, подписала контракт с лондонским импресарио Чарлзом Кокраном.

В середине января в Монако традиционно проходит фестиваль искусств, и артисты Русского балета должны были выступать на сцене Казино. Однако Немчинова, конечно, не вернулась. Сергей Павлович, оставшись без исполнительницы ряда ведущих партий, очень расстроился. Своим сотрудникам он сказал в сердцах: «Вера Немчинова больше никогда в жизни не будет в Русском балете» — и слово свое сдержал. Спустя два года, когда Маэстро случайно встретился с ней в Монте-Карло, он — впервые в жизни — не подал руки женщине.

А тогда, в начале 1926-го, надо было срочно искать выход. Деньги на проезд труппы в Монте-Карло Дягилев достал в

Париже, даже несмотря на рождественские праздники, и тут же выслал В. Нувелю. Но ведь это — капля в море, на новые постановки нужны большие средства. Где же их взять?

«Думушки» Сергея Павловича были в ту пору безрадостными. Беспокоили последствия финансового краха в Берлине, то и дело давали о себе знать незадолго до этого обнаруженный у него врачами диабет и расстроенные нервы… Часами лежа в постели, он вел бесконечные «разговорушки» с самыми близкими людьми, пытаясь нащупать бесценную «нить Ариадны», которая могла бы помочь найти выход из тупика. Однажды, взвесив все за и против, Дягилев решил сделать последнюю ставку — на британского газетного магната лорда Ротермира. Этот «высокий дородный господин с приятным лицом английского типа» всячески выказывал заинтересованность в Русском балете и… балеринах.

Однажды «горячий почитатель» дягилевской труппы появился вместе с Маэстро на репетиции. Директор представил артистам высокого гостя, объявив, что лорд — давний поклонник труппы, всегда, когда позволяет время, посещающий спектакли Русского балета. А сейчас он хочет посмотреть, как создается новая постановка. С. Л. Григорьев вспоминает: «Дягилев и лорд Ротермир сели, и, как мы заметили, последний очень внимательно наблюдал за репетицией. Затем он приходил всё чаще и чаще, постепенно став регулярным свидетелем наших свершений и неудач — как в репетиционном зале, так и на сцене». Результатом этих посещений стало согласие поддержать антрепризу. Однако перейти от слов к делу Ротермир не спешил: проходили дни, недели, а обещанной помощи всё не было… Маэстро места себе не находил от волнения. Он давал ужины в честь британского аристократа — а после их окончания возвращался в отель «то с оживившейся надеждой, то в состоянии мрачного тупика». Бывало, он то и дело — чуть ли не каждые полчаса — звонил лорду Ротермиру домой, надеясь договориться о встрече, чтобы обсудить перспективу. Но газетный магнат то отсутствовал, то отменял свидание, порой в последнюю минуту.

Наконец, после долгих ожиданий, Сергей Павлович получил-таки обещанную ссуду — и тут же включился в работу: стал готовить парижский сезон. Видимо, помня о том, что его не раз критиковали за бессюжетность ряда балетов, на этот раз Дягилев решил обратиться к классике, интерпретировав ее по-своему. Желая заинтриговать приглашенного на беседу режиссера Григорьева, он сказал:

— Вы всегда утверждаете, Сергей Леонидович, что балетам нужен сюжет. Так Вы будете рады услышать, что наш следующий балет удовлетворит Вашим требованиям.

— А-а, хорошо. И какой же это будет балет?

Дягилев ответил, не скрывая радости:

— «Ромео и Джульетта». Конечно, сюжетную основу трагедии надо будет приспособить к балету, но всё же… Партитура уже написана англичанином Константом Ламбертом, а так как Шекспир не применял декораций, то и мы тоже не будем. Что я еще не решил, так это кому поручить хореографию. Вот я и хотел посоветоваться…

Григорьев, будучи опытным режиссером, поинтересовался, каким образом Маэстро собирается приспособить сюжет для балетного спектакля, и тут же с удивлением узнал, что «связь балета с Шекспиром фактически предельно слаба». Лишь в самом начале спектакля на сцене должны появиться танцовщики, которые будут репетировать эпизоды из знаменитой драмы. А потом персонажи Шекспира… исчезнут.

Возвращаясь к вопросу о постановщике спектакля, Дягилев, испытующе глядя на своего ближайшего помощника, сказал: «Ни Мясин, ни Баланчин, мне кажется, тут не подходят. Поэтому я подумал о том, не пригласить ли нам снова Нижинскую». Григорьев идею одобрил, добавив, что Бронислава Фоминична, несмотря на ссору с Дягилевым, по-прежнему готова с ним сотрудничать. Оставалось лишь дождаться марта, когда она будет свободна, и начать работу над «Ромео и Джульеттой». Что же касается других новых постановок, Маэстро, по его собственному признанию, хотел бы вновь сотрудничать со Стравинским, но пока что-то у них не заладилось. Поэтому, не пожелав попусту тратить время, он заказал французскому композитору Жоржу Орику, с которым уже имел опыт работы, музыку для балета «Пастораль». Дягилева также уже много лет привлекала музыка Эрика Сати — «тонкой штучки», по меткому замечанию Игоря Стравинского. Но около года назад одного из реформаторов европейской музыки не стало, и сотрудничество, казалось бы, подошло к логическому концу. Однако неожиданно помог случай: от одного из знакомых Сергей Павлович узнал, что клавиром Сати владеет граф Этьен де Бомонт. Атака на графа оказалась стремительной и успешной. Ведь стареющий «шармер» умел добиваться желаемого как никто другой! Вот и сейчас он уговорил Бомонта отдать клавир на благое дело, а получив его, тут же вручил бесценное приобретение для оркестровки Дариусу Мийо. Название для балета Маэстро придумал весьма оригинальное — «Чертик из табакерки».

Кроме того, в соответствии с пожеланием лорда Ротермира увидеть «английский балет», Дягилев заказал партитуру британскому композитору — лорду Д. Бернерсу (настоящее имя

— Джералд Хью Тиритт-Уилсон). Того вдохновляли пан-томимы-феерии, которые были самой популярной формой представлений в Лондоне в начале Викторианской эпохи. Это нашло выражение в названии нового произведения — «Триумф Нептуна».

Энрико Чекетти, выйдя на пенсию, работал теперь в родной Италии, в Милане. Но Дягилев то и дело обращался к нему за помощью — просил дать уроки танцовщикам Русского балета. В феврале Маэстро отправил в Милан С. Лифаря под опекой П. Г. Корибут-Кубитовича. Когда в марте они вернулись в Париж, подготовка к новому сезону была в полном разгаре. Сергей Павлович уже договорился с Б. Нижинской о постановке ею нового балета и выписал Тамару Карсавину. Он хотел, чтобы именно она и Лифарь исполняли главные партии.

Перед отправкой Цыганенка и Бориса Кохно в Монте-Карло Дягилев попросил их съездить на Монмартр — посетить выставку художников-сюрреалистов Макса Эрнста и Жоана Миро. Молодые люди, оказавшись в студии, молча рассматривали картины и… ничего не понимали. На вокзале, словно невзначай, Сергей Павлович спросил: «Ну, как же вам понравились сюрреалисты?»

Кохно высказался в том смысле, что всё это, мол, ерунда и не стоило тратить время на посещение выставки. Сергей-младший был полностью согласен с ним, но всё же с опаской подумал: а вдруг это что-то значительное и они с Кохно просто ничего не поняли? Поэтому, отвечая на вопрос Дягилева, он выразился очень осторожно: «Мне не понравились Эрнст и Миро, и я ничего не понял в сюрреализме, но все-таки лучше пойдите сами и посмотрите».

Как выяснилось чуть позже, Дягилев внял совету своего фаворита. Прошло всего несколько дней, и он приехал в Монте-Карло… вместе с Эрнстом и Миро. Оказывается, посмотрев их картины, Маэстро предложил художникам сделать декорации для «Ромео и Джульетты» и так заинтересовался своими новыми друзьями, что, казалось, его теперь больше волновала не подготовка к сезону, а их «дружеские художественные беседы», продолжавшиеся порой с вечера до пяти часов утра. Дягилев, казалось, даже помолодел.

А в это время начался сбор труппы, приехали Карсавина и Нижинская. Бронислава Фоминична, как только узнала о том, что легендарная Тата должна танцевать в «Ромео и Джульетте» с Лифарем, тут же потребовала устроить ему экзамен (ведь для нее он был не первым танцовщиком труппы, а всего лишь бывшим учеником, которому именно она помогла проложить дорогу к Дягилеву), иначе она не согласится на то, чтобы Лифарь танцевал

Ромео.

Сергей-младший вынужден был уступить. За рояль сел Николай Легат (в прошлом известный танцовщик Мариинского театра, ставший педагогом труппы Дягилева после ухода на пенсию Чекетти), и экзамен начался. Длился он полчаса. В конце испытания Легат вскочил и обнял Лифаря. Поздравил его с успехом и Сергей Павлович и тут же сказал смущенной Нижинской: «Завтра начинаем ставить».

Одна за другой шли «репетиции без декораций в двух частях». Дягилев действительно предполагал показывать балет практически без декораций: занавес должен открывать пустую сиену. Правда, в глубине он решил поместить два полотна, созданные Эрнстом и Миро без всякой связи с темой балета, а также стенды с изображением части комнаты, двора или балкона, которые должны были передвигать сами актеры. Предполагалось, что все исполнители будут выступать в репетиционной одежде: танцовщицы — в туниках песочного цвета, а танцовщики — в обычных трико. Лишь костюмы главных героев напоминали об эпохе Ренессанса.

Хореография Нижинской строилась в основном на экзерсисе у палки. Несмотря на то, что центром действия было па-де-де, которому сопутствовал ряд мимических сцен, танец в этой постановке почти отсутствовал. Как вспоминает С. Л. Григорьев, «вся концепция балета, казалось, строилась на желании шокировать публику. Спектакль состоял из двух частей, а между ними была сцена, которая шла с полуопущенным занавесом, не доходившим до планшета на несколько футов, так что зрители могли видеть только ноги танцовщиков». Такую «усеченную» хореографию — для одних лишь ног — поставил Баланчин. В финале спектакля появлялся Лифарь-Ромео, одетый в форму летчика, чтобы увезти с собой на самолете Карсавину-Джульетту.

Ссуда лорда Ротермира помогла решить некоторые проблемы, но, как вскоре выяснилось, далеко не все. За несколько дней до открытия сезона в Монте-Карло Дягилев сообщил режиссеру Григорьеву, что у него нет средств на постановку новых балетов. Сказался, конечно, финансовый провал в Берлине, к тому же Маэстро продолжал выплачивать задолженность лондонскому импресарио Э. Штолю. Как же поступить в такой ситуации? Сергей Павлович смущенно сказал Григорьеву: «Знаете, что я сделаю? Я продам занавес Пикассо к „Треуголке“ и его фигурные изображения, созданные для „Квадро фламенко“, которые все подписаны. Я уже нашел покупателя в Германии, а вырученные средства дадут мне возможность осуществить новые

постановки».

Он вопросительно посмотрел на Сергея Леонидовича. Режиссера эта идея очень расстроила, и он высказал опасение, что их могут раскритиковать, если балет останется без занавеса. Но Дягилев лишь рассмеялся в ответ: «О, в таком случае мы скажем, что боимся его испортить, если станем и впредь использовать, и потому его убрали. Нет, я должен его продать. Итак, пожалуйста, завтра его мне достаньте. Я сам вырежу, что нужно».

Живописное панно, небольшое по размеру, находилось в центре огромного холста. Поэтому единственным возможным способом его продажи стала вырезка. Маэстро, казалось, вошел во вкус и решил продать еще один занавес работы Пикассо — к балету «Парад». Но в этом случае изображение занимало всё полотно, и найти покупателя на вещь такого огромного размера оказалось невозможно.

Сезон в Монте-Карло открылся балетами «Матросы» и «Барабо», которых местная публика еще не видела. Оба они имели успех, особенно «Барабо», который вызвал восторженный отклик у местной итальянской колонии. А 4 мая состоялась премьера «Ромео и Джульетты». Карсавина, по мнению критики, была «очаровательна — непосредственная и искренняя», Лифарь словно летал по сцене. Успех был большой — аплодисменты, цветы, крики «браво»… Но его достигли артисты, исполнители главных ролей. В целом же постановка вызвала недоумение: непривычная хореография не производила сильного впечатления, оба полотна, расписанные Эрнстом и Миро, многим показались странными.

Маэстро то и дело экспериментировал, стараясь добиться наилучшего их освещения. Однажды он спросил Григорьева, не кажется ли ему, что первое полотно особенно хорошо. Но режиссер видел лишь «огромное полотнище бледно-голубого цвета с изображенным в центре большим диском, который напоминал граммофонную пластинку; три четверти диска были видны отчетливо, а остальная часть расплывалась в дымке». Словом, это зрелище его вовсе не радовало, о чем он тут же сказал Дягилеву. Тот взорвался:

— Не могу Вас понять. После того как Вы столько лет со мной проработали и столько повидали, Вы не способны осознать идею современной живописи!

Григорьев с достоинством ответил:

— Просто она меня не волнует. А что касается сюрреализма, то он мне представляется бессмысленным и уродливым.

Слова эти словно ужалили Дягилева, и он тут же вскочил со

своего места, стал в волнении мерить комнату большими шагами. У него не было в тот раз времени спорить с собеседником, но он пообещал, что вскоре докажет: названное режиссером «уродливым» на самом деле исполнено красоты. Вопрос остался открытым — пока. Спустя пару недель арбитром в этом споре стала парижская публика.

Столица Франции, как всегда, манила Дягилева. На этот раз труппа должна была выступать на сцене «Театра Сары Бернар». Маэстро не сомневался: «гвоздем программы» станет «Ромео и Джульетта». И, надо сказать, весть о новом творении сюрреалистов взбудоражила Париж задолго до премьеры. Сам же импресарио получил уведомление из полиции: истинные сюрреалисты хотят прямо во время спектакля провести акцию протеста против «буржуя» Дягилева и «продавшихся буржуям» Эрнста и Миро. Для усмирения возмутителей спокойствия высокий полицейский чин предложил прислать в театр усиленный наряд.

Дягилев заметно нервничал: все последние дни перед премьерой он был очень бледен, у него усилился тик. Комиссару он ответил, что «всецело полагается на меры, которые будут приняты полицией для предотвращения скандала, но просит об одном — чтобы в театре не было полицейских в форме».

Маэстро волновался не зря: столицу давно уже будоражили слухи о бесчинствах сюрреалистов. В начале 1920-х годов их оплотом стало фешенебельное кафе «Клозри де Лиля», расположенное недалеко от площади Обсерватории, на углу бульвара Монпарнас и улицы Ассас. Собрания сюрреалистов были многолюдными и шумными, а их идеи у многих вызывали неприятие. Однажды кафе стало ареной настоящего боя возмутителей спокойствия со студентами Латинского квартала и другими противниками сюрреализма. В ход шли стулья, палки, бутылки и стаканы. В итоге великолепные зеркальные стекла в окнах кафе были вдребезги разбиты. Скандал разразился на весь Париж.

Восемнадцатого мая 1926 года состоялось открытие 19-го Русского сезона. Зрительный зал был до отказа заполнен нарядной публикой, а за кулисами нервничали артисты: к ним только что обратился С. Лифарь с предложением: если манифестанты попробуют перелезть через рампу, им нужно дать бой. Раздался третий звонок…

Вечер начался балетом И. Стравинского «Пульчинелла». Зрители встретили его доброжелательно, а под занавес наградили артистов дружными аплодисментами. В антракте за кулисами

появился Дягилев. Он предупредил режиссера Григорьева: если во время показа «Ромео и Джульетты» возникнет какое-нибудь серьезное осложнение, немедленно «дать звонок к спуску занавеса и включить свет в зрительном зале».

Тишину нарушают звуки оркестра. Открывается первый сценический занавес, на котором, как писал впоследствии критик В. Светлов, хорошо видны «несколько запятых и клякс», которые, по его мнению, «с таким же успехом сделал бы помощник помощника декоратора, даже не принадлежащий к цеху „сюрреалистов“». Под крики, свист и улюлюканье артисты начинают спектакль: стараясь сдержать волнение, они занимаются на сцене «уроком танцев». Но вдруг по залу словно пронесся ураган, заглушивший музыку. Ее совсем не слышно! Но это, кажется, никого не волнует: здесь царит настоящая вакханалия. С галерки в партер и ложи летят листовки с подписями «Луи Арагон», «Андре Бретон» (оба известных литератора были приверженцами сюрреализма)… Старожилам труппы кажется, что нынешний вечер — чуть ли не буквальное повторение событий давней, 1913 года, премьеры «Весны священной».

Никто из зрителей и не думает смотреть на сцену — почти все участвуют в настоящем побоище. Серж Лифарь вспоминает: «…леди Abdy, приятельница Сергея Павловича (дочь художника Ге), бьет по лицу какого-то господина, вижу, как на ней разрывают платье… Отовсюду выскакивают переодетые полицейские, ловят „демонстрантов“ и выводят их из театра. Кто-то забрался наверх и опускает занавес… дирижер Дезормьер останавливается… Проходит две-три минуты — парижской полиции немного времени было нужно, чтобы усмирить „восстание“, — занавес снова подымается, балет возобновляется и, хоть и шумно, но проходит с успехом».

Артисты прекрасно понимали, что спланированная сюрреалистами акция направлена вовсе не против них. Мстили прежде всего художникам, оформившим спектакль. Но действия скандалистов невольно способствовали успеху постановки. Об инциденте тут же заговорил весь Париж, и отныне в те дни, когда на сцене шел балет «Ромео и Джульетта», в театре был неизменный аншлаг. Серж Лифарь и Алиса Никитина, танцевавшая Джульетту (Тамара Карсавина не смогла на этот раз поехать с труппой в Париж), стали любимцами публики.

В тот же вечер, когда разразился скандал, труппа показала балет «Матросы». Как и годом ранее, публика приняла его очень тепло. Для Дягилева же это было вдвойне приятно: прошлогодний успех натолкнул его на мысль создать еще один балет в том же

составе (кроме Л. Мясина). Он вновь решил пригласить композитора Ж. Орика, художника П. Прюна, а сценарий и хореографию поручить своим сотрудникам — Б. Кохно и Д. Баланчину.

Премьера балета «Пастораль» прошла 29 мая. Но комбинация, задуманная самим Маэстро, его разочаровала. Тема изначально не увлекла хореографа. Как вспоминает С. Л. Григорьев, «она не имела никакого отношения к названию спектакля, ибо его героями были Кинозвезда в исполнении Фелии Дубровской и Разносчик телеграмм в исполнении Лифаря. Но фактически главную роль в спектакле играл велосипед, с которым Лифарь был неразлучен. Велосипед фигурировал даже в па-де-де телеграфного клерка с шикарной героиней Дубровской». К тому же танец артистов затрудняли разные возвышения и экраны на колесах, которые во время действия то и дело приходилось передвигать.

На конец сезона Дягилев приберег еще одну новинку — самую эксцентричную. Декорации и костюмы балета «Чертик из табакерки», состоявшего всего из трех танцев, Сергей Павлович заказал А. Дерену, а хореографией занимался Д. Баланчин. Вскоре постановка была готова, и премьера прошла 3 июня. Несмотря на мастерство исполнителей главных партий А. Даниловой, Л. Чернышевой, Ф. Дубровской и С. Идзиковского и усилия других создателей спектакля, он не стал популярным у широкой публики. Что ж, шедевры рождаются нечасто. К сожалению, ни один из балетов текущего сезона, кроме «Барабо», не встретил ощутимой поддержки зрителей. Дягилеву казалось, что времена «Петрушки» и «Свадебки» прошли безвозвратно. Но сдаваться ему не хотелось, и Маэстро стал прикидывать, чем удивить публику, теперь уже лондонскую.

На берегах Темзы многие балетоманы с нетерпением ожидали возвращения Русского балета в «настоящий театр» — возвращения, затянувшегося на целых пять лет. Всё это время из-за долга, который Дягилев не мог выплатить импресарио Эдуарду Штолю, труппа вынуждена была выступать в «Колизеуме» — отнюдь не лучшем театральном здании британской столицы. Теперь же, когда долговые обязательства наконец ликвидированы, можно «появляться в Лондоне где угодно, на выбор». И Маэстро, надеясь на независимость от местных импресарио, решает обосноваться в «Театре Его Величества» — одном из самых респектабельных в Лондоне, что должно было привлечь публику. Кроме того, в расчет шли и чисто практические соображения: в театре удобный зрительный зал, а

сиена, хотя и невелика по размеру, позволяет разместить все необходимые декорации.

Конечно, такой размах требовал больших средств. И Дягилев вновь обратился за помощью к лорду Ротермиру — с условием, что в конце сезона вернет ему деньги. Газетный магнат, зная об огромной популярности Русского балета в Лондоне, согласился. Таким образом, был восстановлен наиболее удобный для антрепризы порядок существования, включавший три основных ежегодных сезона: в Монте-Карло, Париже и Лондоне.

У Маэстро словно открывается второе дыхание, и он организует одно из самых успешных выступлений своей труппы.

Вот как об этом вспоминает Серж Лифарь: «Более блестящего, более триумфального лондонского сезона (за исключением одного последнего сезона — 1929 года) я не помню за все годы своей жизни в Русском балете Дягилева: нас буквально носили на руках, забрасывали цветами и подарками, все наши балеты — и новые, и старые — встречались восторженно и благодарно и вызывали нескончаемую бурю аплодисментов». Чем же так поразила воображение публики труппа Дягилева? Прежде всего, программой, состоявшей из двадцати балетов. В нее вошли четыре новинки (для лондонцев), а прима-балериной была несравненная Тамара Карсавина.

В день открытия показали «Свадебку». Музыка И. Стравинского, несомненно, сложная для восприятия, стала более близкой и понятной зрителям после знакомства с балетами «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная» и «Соловей». Следующая новинка — «Ромео и Джульетта» с С. Лифарем и Т. Карсавиной в главных ролях — шекспировская, что полностью удовлетворяло вкус публики, к тому же партитура балета была создана английским композитором. Третья премьера — «Пастораль». Дягилев, понимая слабость этой постановки, многое изменил в ней после показа в Париже. В итоге лондонская публика «пристрастилась» к этому балету. И, наконец, последнее событие — фестиваль Эрика Сати. В его программу, посвященную памяти композитора, вошли балеты «Парад» и «Чертик из табакерки», а также несколько его фортепианных произведений в исполнении Марселя Майе. Оркестром дирижировал британец Юджин Гуссенс. Зрители были очарованы, околдованы всем увиденным и услышанным.

Сезон оказался удачным во всех отношениях, в том числе и в финансовом. В день его окончания, 23 июля, Дягилев вздохнул с облегчением: он с чистым сердцем может сказать лорду Ротермиру, что выполнит перед ним все обязательства. Тот же, узнав об этом, предложил свою помощь в организации еще одного

лондонского сезона — осенью.

В конце июля труппа получила небывалый по продолжительности отпуск — трехмесячный. Артисты, заслужившие его титанической работой, вскоре разлетелись в разные стороны. Дягилев, как обычно, отправился в Италию, взяв с собой самых близких людей, в том числе и Цыганенка. Однако для этих двух творческих людей отдых — понятие относительное. Сергей-младший усиленно занимался у маэстро Чекетти, лишь иногда позволяя себе отвлечься на путешествия, посещение музеев, картинных галерей. Что же касается Сергея-старшего — он, как обычно, много и плодотворно работал, вынашивал новые идеи.

Во Флоренции он встретился со своим давним другом — английским поэтом, критиком и историком искусства Сэчевереллом Ситуэллом. Сергей Павлович рассказал ему о желании создать новый большой балет, музыку к которому уже пишет лорд Д. Бернерс. Начались долгие «разговорушки», результатом которых стало решение Ситуэлла писать либретто спектакля «Триумф Нептуна». А вскоре в Неаполе состоялась встреча Дягилева с Д. Баланчиным, и он, конечно, тоже был привлечен к работе над новым балетом. Словом, каникулы Маэстро превратились в страдную пору подготовки к зимнему сезону.

…Сергей Леонидович Григорьев, как и все члены труппы, находившийся в отпуске, мысленно то и дело возвращался к многочисленным делам Русского балета. Как-то он признался себе, что больше всего, как ни странно, его беспокоит сам Дягилев. Странное впечатление производил он на режиссера в последние месяцы. Длинные монологи и обрывочные фразы, даже внешний вид и манера держаться — всё свидетельствовало о том, что Маэстро изменился. Порой Григорьеву казалось (и он ругал себя за эту крамольную мысль), что Сергей Павлович «отчасти утратил интерес к Русскому балету и всегда параллельно думал о чем-то другом» — это при его-то преданности делу, которому отданы лучшие годы жизни!

С одной стороны, он делился с режиссером своим ощущением творческого голода, не раз говорил с тоской, что хотел бы распустить труппу и вместо нее создать другую, маленькую, для более «интимной» работы. Но, с другой стороны (Григорьев видел это), Дягилева всё больше поглощала совершенно другая, не связанная с балетом страсть — коллекционирование книг. Ему словно открылись иные горизонты, к которым устремилась его мятежная душа. Сергей Леонидович вспоминал, как загорались глаза Маэстро, когда он рассказывал о приобретении какого-

нибудь редкого или старинного издания. Неужели это волнует его теперь больше, чем Русский балет?

Невольно возникал вопрос о дальнейшей судьбе труппы. Вспоминая первые годы совместной работы, Григорьев пришел к выводу, что «Дягилева в то время увлекало не руководство антрепризой, а возможность, которую она ему предоставляла для осуществления творческих замыслов». Сергей Павлович не был художником, композитором, хореографом или танцовщиком, но, имея надежных и талантливых соратников, сумел с их помощью реализовать свои идеи, да так, что результат неоднократно оказывался триумфальным! Михаил Фокин, а затем Леонид Мясин создавали под его руководством прекрасные, несравненные балеты. Но способен ли на это Серж Лифарь? Сергей Леонидович, наблюдая постоянно за Цыганенком, вынужден был признать, что хореографа в нем не видит.

И еще… Дягилев, как это ни грустно, в последнее время заметно постарел — ему исполнилось 54 года. В нем нет больше прежней энергии и огня, которые необходимы для того, чтобы «постоянно пребывать в состоянии поиска нового таланта для дальнейшего его развития».

Правда, не так давно из России приехал Георгий Баланчивадзе, ставший Джорджем Баланчиным, — человек необыкновенно талантливый, хореограф, что называется, от Бога. Но у него — собственные идеи, и он никогда не пойдет на то, чтобы смириться с участью «податливого материала» для чужого творчества. Нет, не таков этот юноша! Оставалось надеяться лишь на то, что спустя какое-то время Маэстро откроет какого-то молодого талантливого хореографа и его страсть к балету, возможно, вспыхнет с новой силой.

После долгих размышлений, сомнений и догадок Григорьев всё же пришел к выводу, что пока существование Русского балета «достаточно надежно». Пусть Сергей Павлович несколько охладел к своему детищу, но ведь нужны же ему средства для… приобретения книг!

Вскоре страхи и сомнения режиссера почти полностью рассеялись: он получил несколько писем из Венеции, в которых Дягилев «развивал планы на будущее и давал указания насчет работы». Сергей Павлович писал, что окончательно решен вопрос об организации осеннего сезона в Лондоне, к тому же он обдумывает новый балет, который нужно там показать. Вне всякого сомнения, это были очень хорошие новости.

К 1 ноября труппа собралась в Париже, и начались репетиции перед лондонским сезоном, который на этот раз должен пройти в

театре «Лицеум». Волнений было не счесть, ведь выступления артистов должны состояться под патронажем сразу двух августейших особ — наследной принцессы Монако Шарлотты и герцога Артура Коннаутского. А тут — неприятность: труппу покинула, повздорив с Дягилевым, Алиса Никитина, и Русский балет остался на какое-то время без ведущей балерины. Стараясь исправить положение, Сергей Павлович переложил основную часть ее нагрузки на плечи Александры Даниловой и Лидии Соколовой, а также вернувшейся в труппу Лидии Лопуховой. Немного успокаивало его то, что в течение всего сезона оркестром будет управлять талантливый дирижер Анри Дефос — единственный из всех работавших в антрепризе, с кем Маэстро никогда не спорил по поводу темпов. Доверие и понимание у них были взаимными.

Полностью повторять программу выступлений летнего сезона Дягилев не считал возможным, а новый балет, «Триумф Нептуна», еще не был готов. Выход виделся один: показывать зрителям те постановки, которые в Лондоне давно не шли. Первым в этом списке оказалось «Лебединое озеро», исполнявшееся здесь в далеком уже 1914 году, только теперь Маэстро решил представить его в одноактном варианте. Партию Королевы лебедей исполняла Александра Данилова, а Принца — Серж Лифарь.

Во время одного из спектаклей с премьером труппы «едва не произошла катастрофа». Стоя вместе с Д. Баланчиным за кулисами в ожидании своего выхода, он для разминки делал какие-то па и вдруг совершил неосторожный прыжок, во время которого со всего маху ударился головой о бетонный потолок. Хорошо еще, что он был в парике, смягчившем удар, иначе последствия могли быть непредсказуемыми. Голову он разбил в кровь, к тому же едва не потерял сознание и всё же, превозмогая боль и головокружение, вышел на сцену и исполнил свою вариацию. После спектакля Лифаря отправили в госпиталь — настал черед врачей продемонстрировать свое искусство.

Вторым возобновленным балетом стал «Послеполуденный отдых фавна», который лондонская публика видела в 1913 году с В. Нижинским в главной роли. Теперь Фавна танцевал С. Лифарь, а Нимфу — Л. Чернышева. И, наконец, была показана новая редакция «Жар-птицы», которую в британской столице зрители не видели с 1921 года. Еще находясь в Монте-Карло, Дягилев загорелся идеей, «как только появится финансовая возможность», заказать Наталье Гончаровой новое оформление этого спектакля. Казалось бы, зачем? Ведь декорации и костюмы Александра Головина, созданные им к премьере 1910 года, были поистине

великолепны и во многом способствовали феноменальному успеху этого балета. Но не в правилах Маэстро повторять прошлые достижения.

И он в очередной раз оказался провидцем. Все три обновленные постановки прошли с большим успехом, но особый прием зрители оказали именно «Жар-птице». Публика с восторгом приняла выступления солистов А. Даниловой (Жар-птица), С. Лифаря (Принц) и Л. Чернышевой (Зачарованная принцесса). Благодаря же новому оформлению спектакля, очень понравившемуся зрителям, постановка была воспринята ими как открытие. 27 ноября балет прошел в присутствии старого друга и покровителя Русского балета — испанского короля Альфонсо XIII.

Весь ноябрь ушел на подготовку «Триумфа Нептуна», завершенную почти к самому концу сезона. Хореография, созданная Д. Баланчиным, состояла из трех основных картин: «Сказочная страна», «Замерзший лес» и «Триумф Нептуна». Необычными и, по мнению Дягилева, забавными были некоторые женские вариации в «Замерзшем лесе»: балерины то и дело летали на проволоке. Маэстро называл эту находку хореографа «викторианской затеей». Сам же Джордж Баланчин не только занимался хореографией балета в целом, но и разучивал роль подвыпившего нефа, в которой он с самого дня премьеры будет иметь большой успех. А рядом с ним работали до изнеможения Шурочка Данилова, которой предстояло станцевать партию Сказочной царевны, и Серж Лифарь — исполнитель главной роли моряка Тома Гужа.

Наконец, завершена работа над созданием музыки, сценария и хореографии нового балета. «Князюшка» Шервашидзе заканчивает оформление спектакля по мотивам коллекции викторианских цветных гравюр, отобранных лично Дягилевым. А Сергей Павлович всё время что-то меняет, его не удовлетворяет то одно, то другое. Каждую мелочь постановки он записывает в особую тетрадь, а потом, хорошенько всё взвесив, отдает распоряжения своим сотрудникам. «Князюшке», например, он поручает «на декорации сделать серое небо и написать дождик». Но вот Маэстро признал, что постановка, на которую потрачено так много времени и сил, готова и ее можно показать зрителям.

Премьера «Триумфа Нептуна» состоялась 3 декабря на сцене театра «Лицеум». Серж Лифарь, перефразируя название постановки, утверждает, что ее можно смело назвать иначе — «триумфом Русского балета Дягилева и триумфом Даниловой, Соколовой, Лифаря, Идзиковского и Баланчина»: «…в теафе делалось что-то невообразимое — на сцену летели цветы, предметы, нас не отпускали, и публика не позволяла опускать

занавес». Успех оказался настолько грандиозным, что после премьеры балет показывали каждый вечер. Недаром впоследствии критики назовут декабрьский сезон в Лондоне сезоном «Триумфа Нептуна».

К счастью, на этот раз триумф был не только художественный, но и финансовый. Недаром Дягилеву приходилось отдавать много времени и сил бюджетной стороне Русского балета. Его рабочие тетради, по свидетельству Лифаря, «испещрены цифрами, сложением, вычитанием, умножением». Расходы в большинстве случаев были громадными, и постоянно приходилось думать о том, как же их уравновесить доходами. Наконец, осенью 1926 года за шесть недель выступлений труппы в Лондоне сбор составил 25 тысяч фунтов стерлингов. Это была безусловная победа!

Конечно, Сергей Павлович понимал: он не смог бы добиться такого успеха без помощи лорда Ротермира. Для публикации в британской прессе он пишет статью «Спустя пятнадцать лет», в которой кратко и в то же время проникновенно описывает историю Русского балета в Англии, начиная с дебютов антрепризы в Лондоне в 1911 году. Конец статьи посвящен лорду Ротермиру и конечно же лондонской публике:

«…мы кончаем наш второй сезон балета в течение этого года, и мы могли его осуществить исключительно благодаря вмешательству именитого англичанина, который не был бы доволен, если бы я его назвал, так как его личная скромность равняется широте его поступков. Он пришел нам помочь, поместить нас там, где нам надлежит быть, без всякой личной заинтересованности — он любит Русский балет, как одни любят живопись, другие — музыку. Этому-то могущественному вдохновителю я и хотел бы выразить чувства моей глубочайшей и чувствительной благодарности. Людей такого достоинства встречается очень мало.

Мой очерк не был бы полным, если бы я забыл об одном очень важном пункте. Я выхожу почти каждый вечер около семи часов из театра после окончания репетиции. Под чисто лондонским дождем… я прохожу мимо громадной очереди людей, прячущихся под зонтиками, с промоченными ногами — это публика, ожидающая открытия дверей, чтобы увидеть и оценить то, что я сделал. Мое сердце наполняется удивлением и признательностью… Добрейшая публика, если мы не всегда можем вас удовлетворить, то знайте, по крайней мере, что мы все с нашей стороны проводим нескончаемые часы в тревожном ожидании минуты, когда дверь откроется для нас и позволит нам увидеть уголок той новой красоты, которую мы стараемся

принести на ваш критический или восторженный суд».

Да, Дягилев умел отдавать долги — и не только в буквальном смысле слова…

Одиннадцатого декабря в Лондоне прошел последний вечер балета. Программа включала «Жар-птицу», «Триумф Нептуна» и «Свадьбу Авроры». На следующий день труппа выехала в Париж, а оттуда — в Италию. Артисты Русского балета должны были гастролировать в Турине и Милане. Но за день до окончания лондонского сезона между Дягилевым и режиссером Григорьевым состоялся интересный разговор, результат которого в некоторой степени повлиял на дальнейшую жизнь труппы. Сергей Павлович подошел к наблюдавшему из-за кулис за ходом спектакля Григорьеву и, улыбаясь, сказал:

— К нам опять просится Мясин. Что Вы по этому поводу думаете?

И тут же, не дождавшись ответа, продолжил:

— Не думаю, что он нам нужен. Кроме того, он дорого стоит и нарушил бы наш бюджет.

Сергей Леонидович возразил: Мясин может пригодиться — при условии, если ему будет положено очень скромное жалованье. Дягилев рассмеялся:

— Вы шутите, мой дорогой… Он ни за что не согласится.

— Ну, так надо проверить. Вы делаете предложение, и, если он согласится, в труппе будет еще один хороший танцовщик. Попытайтесь.

Дягилев улыбнулся:

— Хорошо. Попытаюсь.

Спустя несколько дней Сергей Павлович сообщил Григорьеву новость: Мясин принял его предложение и присоединится к труппе в Турине. Но это, оказывается, еще не всё! Дягилев едва сдерживает охватившую его радость: в Русский балет возвращается Ольга Спесивцева, покинувшая антрепризу в 1922 году, когда была снята с репертуара «Спящая красавица». Маэстро не говорит этого вслух, но догадаться несложно: кроме того что Спесивцева (Дягилев придумал ей сценический псевдоним Спессива, благозвучный для западного зрителя) — великая балерина, она — лучшая партнерша, которую он мог бы пожелать Лифарю. Теперь талант Цыганенка засверкает еще ярче!

Первым балетом, в котором они выступали вместе, стало «Лебединое озеро». Зазвучала прекрасная музыка Петра Ильича Чайковского, и на сцене появилась несравненная Ольга Спессива. Едва она начала выступать, как «совсем зачаровала» Лифаря. Он стоял за кулисами в ожидании своего выхода и наслаждался ее

танцем. Сердце танцовщика замирало «от удивления, восторга и блаженства». Еще секунда-другая, и Сергей-младший выступит в дуэте с богиней. Какое же это счастье! Их обязательно ждет успех! Театр полон, в зрительном зале — вся итальянская знать. Она-то уж не поскупится на аплодисменты. И главное — Маэстро будет рад за своего Цыганенка…

Но неожиданно всё вышло по-другому.

Глава двадцать четвертая «ХОЧУ ВСЕГДА ОСТАВАТЬСЯ МОЛОДЫМ»

В Турине оркестром труппы дирижировал Дезире Эмиль Энгельбрект. Одаренный музыкант, как балетный дирижер он оказался беспомощным. Во многом виной тому был его характер: он не принимал никаких замечаний и просьб в свой адрес, что стало причиной конфликта, который имел весьма неприятные последствия.

В антрепризе издавна сложилась традиция, что только Маэстро устанавливал темпы для музыкантов, и до недавних пор ее никто не нарушал. Но новый дирижер, видимо, решил, что никто ему не указ, и во время одной из репетиций «Послеполуденного отдыха фавна» задал такой стремительный темп, что танцовщики оказались не в состоянии исполнять свои партии. Режиссер Григорьев, следуя существовавшему в Русском балете правилу не вмешиваться в подобных случаях и не критиковать действия дирижера, вынужден был остановить репетицию. К счастью, в зале находился Дягилев, который всё видел и слышал. Он тут же сделал замечание дирижеру.

Энгельбрект вспылил и закричал: он сам знает, в каком темпе надо исполнять произведения французских авторов! Маэстро не стал препираться, лишь заметил, что для данного балета музыкальные темпы определены самим Клодом Дебюсси. Видимо, это задело самолюбие дирижера, и он, выполнив пожелание директора труппы, с тех пор отказывался разговаривать с ним. Вскоре, к большому облегчению артистов, с музыкантами стал работать другой дирижер — Роже Дезормьер. Но его предшественник, прежде чем покинуть Русский балет, успел «отличиться» еще раз.

Не желая разговаривать с Дягилевым, дирижер, готовясь к «Лебединому озеру», обратился за разъяснением, в каком темпе надо исполнять некоторые места партитуры, к Мясину. А Леонид Федорович, не имевший к этому балету никакого отношения, неожиданно «притронулся менторской рукой», дав указания Энгельбректу, но не предупредил Спесивцеву и Лифаря, которым предстояло исполнить главные партии.

Дирижер, следуя указаниям Мясина, стал вести знаменитое па-де-де в замедленном темпе. Бедная Спесивцева, у которой и так неважный слух, растерялась, хотя и старалась не показывать вида. Она танцевала свою вариацию вдвое медленнее, чем обычно, но это давалось ей с трудом, что немудрено: нелегко

переучиваться прямо во время спектакля, когда на тебя устремлены сотни глаз! Лифарь, стоявший за кулисами в ожидании своей вариации, пришел в ярость. Не помня себя, он выскочил на сцену и на глазах у изумленной публики начал «отхлопывать ладонями темп дирижеру». Тот, под влиянием этих «отхлопываний и отстукиваний», начал вдруг дирижировать в бешеном темпе. Немудрено, что на сцене вместо прекрасного спектакля происходило нечто невообразимое.

Зрители, видимо, желая подбодрить артистов, долго им аплодировали, из разных концов зала доносились восторженные крики. Но Дягилев был в ярости. А тут еще Сергей-младший подлил масла в огонь: едва закончился спектакль, он собрал всю труппу и предложил артистам написать коллективную петицию директору с просьбой заменить Энгельбректа другим дирижером. Стали искать бумагу, но, как на грех, не нашли. Тогда кто-то из членов труппы, как вспоминал впоследствии Борис Кохно, принес рулон туалетной бумаги. Оторвав внушительный кусок, на нем и написали всё, что думали о случившемся. Лифарь тут же через Григорьева передал петицию Дягилеву.

Сергей Павлович, увидев многочисленные подписи, тут же порвал бумагу на мелкие клочки, сказав при этом: «Я никаких коллективных петиций и протестов не принимаю».

Но этим дело не кончилось. Вернувшись к себе в отель, Маэстро попросил В. Нувеля связаться по телефону с режиссером и попросить его немедленно приехать. Как ни пытался Сергей Леонидович сослаться на усталость, ничего не помогло, пришлось ему ночью ехать в гостиницу. Там, в опустевшем зале ресторана, он увидел Дягилева, Нувеля, Лифаря и Кохно, молча сидевших за одним из столиков. Но их молчание явно предвещало бурю.

Дягилев, предложив Григорьеву кофе, спросил:

— Ну, что Вы скажете о «Лебедином», точнее о том, как наши премьеры сегодня его танцевали?

— Не очень удачно…

Сергей Павлович, услышав такой ответ, буквально взорвался:

— «Не очень удачно!» Да это был позор! Как бы плохо ни вел спектакль дирижер, его всегда можно станцевать в музыку. Но мадемуазель Спесивцева, с Вашего позволения, умудрилась закончить свою вариацию не менее чем на два такта позже! Что же касается мсье Лифаря, то, видя его, я умирал от стыда! За всё время существования нашего балета так не танцевали никогда! Я попросил вас собраться для того, чтобы сказать всё это Лифарю…

Гневные высказывания продолжались около сорока минут. Лифарь слушал их молча, ни разу не возразив. Наконец, Дягилев, выпустив пар, как ни в чем не бывало сказал Григорьеву:

— Спасибо. Можете идти спать. Прошу извинить за то, что побеспокоил в столь поздний час.

Так начинался для Русского балета 1927 год…

Итальянские гастроли закончились в Милане, в знаменитом театре «Ла Скала». Выступать на этой прославленной сцене было давней мечтой Дягилева, и он очень тщательно готовил программу, в которую включил «Чимарозиану», «Свадьбу Авроры», «Лебединое озеро», «Жар-птицу»… Директором балетной школы театра был в то время Энрико Чекетти, и, конечно, во время выступления артистов Русского балета он находился в зрительном зале. После спектакля он, взволнованный и растроганный, пришел за кулисы поздравить Сергея Павловича. Артисты же, увидев своего многолетнего репетитора, все как один бросились ему на шею и принялись его целовать.

Пятнадцать лет Чекетти давал уроки всей труппе, и его похвала оказалась гораздо важнее, чем прохладное отношение зрителей, которое сначала очень задело и расстроило Дягилева. Оказывается, итальянская публика ждала от его артистов не «академического варианта» — многим он показался скучным и монотонным, — а безудержной стихии страстей, в которой, как считали многие, лучше всего проявляется русский характер. Вот если бы директор антрепризы составил программу из «Петрушки», «Шехеразады», «Половецких плясок», Русский балет наверняка имел бы здесь большой успех! То и дело слышались голоса, утверждавшие, что Дягилев сделал неправильный выбор!

Но мнение дилетантов тут же развеял маэстро Чекетти. Он восторгался заметно возросшим мастерством Лифаря, несравненным танцем Спесивцевой, прыжками и турами Идзиковского… чего же желать еще? Добрый милый старик пожелал всем напоследок удачи и счастья. Расставаться с ним было как-то особенно тяжело. Сергей Павлович, глядя ему вслед, почувствовал нараставшую в душе тревогу и печаль. Увидятся ли они когда-нибудь еще?

Семнадцатого января труппа вернулась в Монте-Карло. В ближайшие два месяца на сцене театра Казино шли только оперные спектакли и больших усилий от артистов труппы не требовалось. Исключение составляла лишь опера «Турандот» Джакомо Пуччини с танцами в китайском стиле. Кстати, Д. Баланчин был удостоен похвалы Гинсбурга за их постановку.

Но Дягилева, как обычно, разные важные персоны одолевали просьбами помочь в организации благотворительных гала-представлений. На этот раз к нему обратился великий князь Михаил Михайлович, давно проживавший с семьей за границей.

Отказать ему Маэстро никак не мог — не только из уважения к бывшему члену императорской фамилии, но и потому, что имел к нему — вернее, к его супруге — личный интерес.

…В 1891 году великий князь, которому в ту пору было уже почти 30 лет, за границей вступил в морганатический брак с Софией Николаевной, старшей дочерью принца Николая Вильгельма Нассауского и графини Натальи фон Меренберг. Самым интересным в этой истории было то, что избранницей одного из Романовых, внука императора Николая I, стала внучка Александра Сергеевича Пушкина. Этот союз был болезненно воспринят Александром III. В телеграмме, адресованной отцу графини, он писал: «Я получил письмо Вашего Высочества. Я могу на него ответить лишь сообщением, что брак великого князя Михаила Михайловича, заключенный без моего разрешения и без согласия и благословения его родителей, никогда не сможет быть признан законным и должен рассматриваться как ничтожный и недействительный. Александр». После этого великий князь тут же был по высочайшему повелению уволен от службы и лишен всех прав, с воспрещением въезда в Россию.

Поведение отступника стало причиной трагедии. Мать Миш-Миша (так называли великого князя в императорской семье), великая княгиня Ольга Федоровна, узнав в Харькове, где находилась проездом, о женитьбе сына, скончалась там же от сердечного приступа. Однако отец, великий князь Михаил Николаевич, не отвернулся от своевольного отпрыска и, несмотря на отсутствие родительского благословения, помог ему приобрести недвижимость в Англии, а также чудесную виллу «Казбек» на Французской Ривьере. Спустя год после бракосочетания великий герцог Люксембургский Адольф I пожаловал жене Михаила Михайловича и ее потомству титул графов Торби.

Супруги жили в основном в Англии. Когда же началась Первая мировая война, опальный великий князь написал императору Николаю II письмо, в котором просил разрешения вернуться на родину, но ответа так и не получил. Тогда Михаил Михайлович поступил на службу в качестве секретаря к военному представителю России в Великобритании Н. С. Ермолову.

Дягилева, конечно, привлекала не история морганатического брака великого князя (подобное неоднократно случалось в императорском семействе), а родственные связи графини Софии Торби с А. С. Пушкиным. Как было известно Сергею Павловичу, она хранила в своем архиве письма великого деда. Маэстро же, незадолго до этого «заболев» книгоманией, мечтал их опубликовать.

Именно леди Торби и устроила в Ницце гала-концерт, который послужил толчком к ее знакомству с Дягилевым. «Шармер» с легкостью ее очаровал. Слово за слово, и вот уже София Николаевна заговорила о том, на что многие годы было наложено табу: о письмах А. С. Пушкина невесте — Наталье Николаевне Гончаровой. Раньше графиня Торби не только не позволяла их публиковать, но даже никому не показывала, а тут пообещала Дягилеву завешать ему одно из писем деда.

Почему же она скрывала от всех это бесценное сокровище? После замужества, узнав, что Михаилу Михайловичу запрещено государем жить в России, графиня Торби, по ее словам, «поклялась, что не только она, но и принадлежащие ей письма ее деда никогда не увидят России». И слово свое она сдержала, несмотря на неоднократные попытки представителей Императорской Академии наук встретиться с ней в Англии.

К ней обращался и президент академии — великий князь Константин Константинович, известный поэт К. Р. Основатель Пушкинского Дома убеждал внучку величайшего национального поэта вернуть в Россию его письма. Софию Николаевну тон его послания оскорбил, и она с возмущением рассказывала Дягилеву: «Вы бы читали его письма! Константин Константинович смел мне писать, что я обязана передать в их Академию мои письма, что они не мои, а их, так как они чтут память великого поэта, который принадлежал не семье, а всей стране. Хорошо же они „чтут память великого поэта“: за то, что великий князь женился на внучке так чтимого ими Пушкина, они выгоняют его из России, как будто он опозорил их своей женитьбой. Никогда, клянусь, они ничего не увидят от меня, ни одного клочка, написанного моим дедом. А у Вас, Сергей Павлович, будет хороший автограф и, должно быть, скоро будет, так мне недолго уж осталось жить».

Леди Торби не ошиблась: ее разговор с Дягилевым состоялся 30 марта 1927 года, а менее чем через полгода, 14 сентября, она скончалась в Лондоне.

Сергей Павлович, на которого беседа в Ницце произвела огромное впечатление, стал буквально бредить письмами Пушкина. Он решил во что бы то ни стало получить со временем не только обещанный ему автограф, но все 11 писем поэта, находившиеся (пока!) в личном архиве его внучки. Вскоре после ее смерти он добился желаемого. Как вспоминает С. Лифарь, «великий князь Михаил Михайлович нуждался, постоянно болел и плохо разбирался в чем бы то ни было; дочерей его Сергей Павлович подкупил своим шармом, которому нельзя было сопротивляться, и за совершенно ничтожную сумму (чуть ли не за 30 тысяч франков) Дягилев приобрел это бесценное русское

сокровище». Маэстро предполагал начать работу по изданию писем поэта осенью 1929 года, но не успел…

Пока же, в начале 1927-го, Сергей Павлович традиционно задумывал новый сезон — двадцатый по счету. Несмотря на то, что Маэстро всегда был противником празднеств, связанных с юбилеями, он хотел, чтобы предстоящие выступления труппы стали особенно насыщенными и интересными. Для подготовки новых спектаклей он отправился в Париж.

Там его ждала удача. Целых четыре года Маэстро не мог получить новых произведений Игоря Стравинского, а тут вдруг композитор передал ему оперу «Царь Эдип». К тому же, словно по заказу, появляется Сергей Прокофьев — с новым балетом, у которого пока нет названия, но это не беда. Дягилев сразу же включает оба произведения в парижский репертуар. Третьей новинкой должен стать «Триумф Нептуна», в Париже еще не шедший. Но для полноценного сезона этого все-таки мало. Что же еще? Переговорив с молодым французским композитором Анри Core, Сергей Павлович заказывает ему новый балет, затем вновь и вновь слушает произведения Эрика Сати. Композитора, увы, больше нет, но музыка-то осталась! Дягилев убежден: кое-что обязательно пригодится, нужно только хорошенько поработать над хореографией… Мясин уже начал ставить балет «Меркурий», работает над новой версией «Докучных». Заново оформленная «Жар-птица» вполне сойдет за премьерный спектакль. Пожалуй, для нового сезона постановок хватит…

Анри Core был в восторге: ему заказал балет сам Дягилев! Верный ученик и последователь Эрика Сати, он даже в самые авангардные времена сумел сохранить простой и ясный стиль в музыке, ту выразительность мелодии, которая близка французской народной песне. Уже в январе Core приехал в Монте-Карло, снял номер в отеле, расположенном на скале, и начал творить. Работа была закончена на одном дыхании, оставалось оркестровать ее. Это помог сделать В. Риети.

Вскоре начались репетиции балета, который получил название «Кошечка». Сценарий, созданный Б. Кохно по мотивам басен Эзопа и Лафонтена, очень прост: юноша, восхищенный грацией кошки, влюбляется в нее и умоляет богиню любви Венеру превратить ее в девушку. Богиня выполняет его просьбу, но предупреждает: хотя у возлюбленной юноши теперь тело женщины, но суть осталась прежней, кошачьей. Когда неожиданно перед девушкой появляется мышь, она мгновенно покидает возлюбленного и бросается в погоню за ней. Охотничий инстинкт оказывается сильнее чувства любви, и девушка вновь превращается в кошку. Юноша же не может пережить

разочарования и умирает.

Пока Д. Баланчин создавал хореографию, которая стала одной из самых лучших его работ в Русском балете, шла подготовка декораций Н. Габо и А. Певзнером. Их знакомство с Дягилевым состоялось в 1924 году на одной из выставок в Париже. Наум Габо (Певзнер) и Антон Певзнер — родные братья, скульптор и художник. После долгих разговоров об искусстве, которые Дягилев вел с Наумом, они подписали в 1926 году контракт. Он должен был вступить в силу, когда скульптор создаст для будущего балета модель статуи Венеры, а заказчик ее одобрит. Главной причиной, по которой Габо взялся за эту работу, было его желание помочь брату Антону, в ту пору сильно нуждавшемуся.

Летом 1926 года Наум привез из Берлина, где жил в то время, всё необходимое для работы, в том числе невоспламеняемый пластический материал. Он провел неделю в маленькой, темной комнатушке брата, работая над моделью. Наконец, настал день, когда Дягилев вскарабкался по лестнице в каморку, чтобы оценить сверкающую конструкцию из прозрачных плоскостей и дуг на фоне черного задника. Едва увидев сооружение, он восхищенно воскликнул: «Да это настоящий храм!» — и тут же добавил, что внутри должна находиться статуя богини. Габо возражал, но, в конце концов, поручил эту работу брату, никогда до этого не занимавшемуся скульптурой. Таким образом, ромбоидальная богиня стала единственным вкладом Певзнера в оформление спектакля. Созданием костюмов и всех остальных декораций занимался Наум Габо. Кошка (в которую превращается героиня) была игрушечная, большая по размеру, и нашли ее в универсальном магазине. Купили также мышку с заводным устройством.

Если же говорить о хореографической составляющей балета, то она, несомненно, создавалась под Ольгу Спесивцеву. Но при этом «Кошечка» стала этапом на пути С. Лифаря к всемирной славе. Баланчин создал для него неоклассический стиль, который вскоре стал собственным стилем танцовщика. По свидетельству Александры Даниловой, подготовка этого балета сопровождалась превращением Сержа в «Рудольфе Валентино[77] балета».

Успех витал в воздухе задолго до премьеры. Борис Кохно, который к этому времени написал либретто уже для многих балетов, решил на этот раз использовать псевдоним Собека. Посвященным было понятно, что кроме намека на имя либреттиста он скрывает упоминание об А. Core и Д. Баланчине.

Премьера «Кошечки» состоялась 30 апреля на сцене театра Казино. Незадолго до начала спектакля Дягилев, который, как

обычно, успевал бывать сразу в нескольких местах, наткнулся на Н. Габо, прогуливавшегося неподалеку. Тот — о ужас! — был в повседневной одежде. Маэстро набросился на него как ястреб, схватил за полы пальто и крикнул: «Что это такое?! Собираясь в театр, одеваются совсем не так!» Скульптору пришлось тут же ретироваться, чтобы сменить обычную одежду на парадную. Импресарио волновался не зря: человек, оформивший постановку для Русского балета, должен быть представлен наследной принцессе Монако.

Занавес поднялся, и на фоне черного задника публика увидела различные целлулоидные структуры. В центре сцены возвышалась фигура Венеры, но сразу выделить ее было довольно трудно — она встроена в общую конструкцию. Однако всего за несколько секунд хорошо продуманное освещение помогало зрителям рассмотреть декорации. Зазвучала музыка, и появились главные персонажи, одетые в костюмы из целлулоида, только более тонкого и легкого, нежели тот, который использовался для декораций. Артисты казались нереальным, чудным видёнием. Этому впечатлению способствовала изобретательная хореография, особенно «скульптурные» позы. С. Лифарь и О. Спесивцева были несравненны. Наследная принцесса Монако была в восторге от всего увиденного, и ее мнение разделили остальные зрители, вознаградившие создателей спектакля шквалом аплодисментов.

Но постановка «Кошечки» — лишь часть огромной работы, которую предстоит выполнить труппе в 1927 году. Одновременно идут репетиции обновленных балетов «Триумф Нептуна», «Чертик из табакерки», «Жар-птица» (в оформлении Натальи Гончаровой), «Докучные» в редакции Л. Мясина… У Дягилева занозой засела в голове мысль: кому поручить оформление оперы Стравинского «Царь Эдип»? Он вновь и вновь возвращался к этой теме, но решения не было. Однажды, встретив на террасе Казино С. Л. Григорьева, Маэстро сказал с удовлетворением: «Итак, я придумал, как сделать „Эдипа“. Мы дадим его в концертном варианте: никакого оформления, только исполнители в черных одеждах на сцене, обрамленной черным бархатом. Музыкально спектакль даже выиграет».

Что ж, это была здравая идея, ведь Маэстро планировал показать спектакль публике не более трех-четырех раз. И всё же главная надежда предстоящего сезона — новый балет С. Прокофьева, получивший название «Стальной скок». Его рождению предшествовало немало важных событий.

Ощущая себя изгнанником, Дягилев, этот, по словам

С. Лифаря, «большой барин-синьор, аристократ по рождению, воспитанию и природе, по складу своего характера», радовался каждой возможности узнать новости о культурной жизни на родине. Конечно, европеец в его душе значительно преобладал над «скифом». Пережив в последние годы немало испытаний, Сергей Павлович вскоре после заключения позорного Брест-Литовского мира, как вспоминает Лифарь, «возненавидел и стал презирать „советчину“, но не переставал любить Россию — любовь его приобретала какой-то болезненный характер — плача по России и по оставшимся в ней людям. Он радушно принимал в свой балет беглецов из России, расспрашивал их о России, которую — он это твердо знал — больше никогда не увидит, она оставалась запечатанной семью печатями проклятия, всегда плакал при этом, ласкал беглецов — несчастных, пострадавших, но, как и у всех эмигрантов, у него оставалось легкое недоверие к ним, и он побаивался их советизма и того, что они подосланы „советами“».

Однако со временем кое-что в его восприятии новой России начинает меняться. Этому способствуют встречи со старыми знакомыми — советскими наркомами Л. Красиным, А. Луначарским, а затем с писателем И. Эренбургом и, конечно, с С. Прокофьевым, которого Сергей Павлович очень любил. Уж с ним-то он при малейшей возможности вел долгие, задушевные разговоры о России. Дягилев теперь не столько порицает «советчину», сколько приглядывается к ней. Главное же — он понимает, что в России нарастают процессы, которые ведут к обновлению различных форм жизни, в том числе театра. Именно эти искания побуждают великого балетного реформатора находить точки соприкосновения с искусством новой России.

Наконец, почва возделана, и Дягилев вступает в переписку с Сергеем Прокофьевым «по поводу постановки нового советского балета». Композитор обещает написать для него музыку и дает подсказку: постановку нужно осуществить в «конструктивистском» стиле, модном тогда в советской России. Оформление спектакля лучше всего заказать Г. Б. Якулову, который мастерски введет в балет урбанистические элементы: «механические движущиеся части, вплоть до настоящего молота». Создание хореографии Прокофьев настоятельно рекомендует поручить известному московскому балетмейстеру Касьяну Голейзовскому. Именно он — лучший «новатор балета» в России.

«Меценат европейского толка», как называл себя Дягилев, так загорелся идеей этой постановки, что его с новой силой охватила тоска по родине. Он даже мечтал вернуться, стал «прощупывать почву» через Прокофьева… Полученный вскоре ответ

композитора внушил ему уверенность: «Советы», а говоря конкретно, руководители культуры новой России будут приветствовать возвращение Дягилева. Он уже готов был пуститься в путь и даже посетил в Берлине советское посольство. Ему дали паспорт, визу. Во время встречи с послом Сергей Павлович спросил: если он снова захочет работать в Европе или просто поехать туда, его отпустят? Высокопоставленный дипломат, широко улыбаясь, пообещал это. Безусловно, Дягилев в любую минуту может отправиться в Париж или куда ему будет угодно! Но потом что-то в лице посла изменилось и, понизив голос, он сказал: «Я Вам гарантирую возвращение и как посол, и лично, но не могу ручаться за то, что Москва не переменит своего решения и не возьмет назад своей гарантии».

Пелена с глаз спала. Дягилева пронзила мысль: сущность «Советов» осталась неизменной. Никаким сладким обещаниям он больше не верил. Свобода творческого самовыражения — вот главная ценность! Пришлось подавить в душе ностальгию…

Но это вовсе не значит, что Маэстро отказался от идеи, предложенной Сергеем Прокофьевым. Он решил обсудить ее (как делал это всегда) на своем «художественном совете». Директор ожидал, конечно, поддержки со стороны ближайших сподвижников, но на совещании ощутил с их стороны резкое противодействие. Инерцию дягилевского окружения оказалось довольно трудно преодолеть. И П. Г. Корибут-Кубитович, и В. Ф. Нувель единым фронтом выступили против самой идеи создания конструктивистского балета, да еще в сотрудничестве с людьми из советской России. Как вспоминает С. Лифарь, они убеждали Сергея Павловича в том, что он «отпугнет от себя всю эмиграцию и расположенные к нему иностранные аристократические круги, что ставить балет, хотя отдаленно напоминающий советские балеты — значит устраивать громадный скандал и убивать Русский балет Дягилева».

Маэстро одолевали сомнения. Может быть, друзья правы — не стоит так рисковать? И тут он встретился взглядом со своим Цыганенком — повзрослевшим, каким-то непривычно собранным и серьезным, и впервые спросил у него, как быть. Сергей-младший стал горячо убеждать его в том, что нельзя отмахиваться оттого положительного, что происходит в художественной жизни России. К тому же сама по себе эпоха конструктивизма — явление в искусстве, и его нельзя игнорировать. Чаша весов склонилась на сторону постановки балета.

И Дягилев, отказавшись от поездки в Россию, сумел, как это многократно случалось, собрать вокруг себя единомышленников.

К работе были привлечены, кроме С. Прокофьева, Г. Якулов, И. Эренбург, Л. Мясин, ведущие танцовщики Русского балета. В основу сюжета была положена знаменитая повесть Николая Семеновича Лескова «Левша (Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе)».

Пятого мая, после окончания весеннего сезона в Монте-Карло, труппа отправилась на короткие гастроли в Марсель, а затем в Барселону. Все артисты Русского балета знали, конечно, что их директор испытывает непреодолимый страх перед юбилеями. Но нельзя же оставить без внимания открытие 20-го сезона в Париже, которое состоится буквально через пару недель! Сообща решили преподнести Дягилеву адрес, в котором должны быть отмечены его заслуги в области балета, и памятный подарок. Хотели всё это сохранить в тайне от Маэстро, но кто-то невзначай проговорился. Он же, едва узнав о затее сотрудников, появился на репетиции и стал настойчиво просить их всё отменить: «Дамы и господа! Мне стало известно, что вы намерены праздновать мой двадцатый сезон в Париже. Я благодарен вам за эту идею, но умоляю от нее отказаться. Действительно, мне не нужны ни подношения, ни адреса. Поверьте, что я ненавижу юбилеи вообще, а свои — в особенности. Юбилей — это начало конца, нечто завершающее карьеру. Но я не готов отказаться от карьеры. Я хочу продолжать работать… Я хочу всегда оставаться молодым».

Кто-то пытался доказать Дягилеву, что всё это — ложная скромность и что нужно устроить праздник. Но Сергей Павлович стоял на своем, и вскоре стало понятно, что спорить с ним бесполезно.

И все же ему пришлось отметить юбилей — только чужой. 17 мая в Барселоне прошел гала-спектакль на церемонии, посвященной 25-й годовщине правления испанского короля Альфонсо. Правда, сам он не присутствовал, поскольку основная часть торжеств проходила в Мадриде. Но артисты дягилевской антрепризы выступили на славу: в балете «Треуголка» испанцев порадовал Л. Мясин в роли Мельника, Л. Чернышева была хороша в роли Мельничихи.

В это же время шли последние приготовления к открытию сезона в Париже. «Балетный царь» Дягилев, хотел он того или нет, подошел к некоему Рубикону. Когда-то импресарио завоевал французскую столицу, затем в течение двадцати лет удерживал влияние, что можно назвать беспрецедентным успехом. Но изысканная публика не простит ему осечки, если не поймет, не примет «советский» балет. Порой Сергею Павловичу даже

казалось, что осуществить эту постановку всё равно что кинуться головой в прорубь. Но отступать было поздно, да и не в его это характере. Так как же на этот раз Париж встретит Русский балет?

Для того чтобы немного отвлечь и смягчить публику, Дягилев решил сделать ставку на Спесивцеву. За день до начала сезона он публикует в газете «Фигаро» статью «Ольга Спессива», где пишет:

«Завтра, на премьера Русского балета, в Париже будет „дебютировать“ новая танцовщица: Ольга Спесивцева… Я всегда думал, что в жизни одного человека есть предел радостей, что одному поколению позволено восхищаться только одной-единственной Тальони[78] или слышать одну-единственную Патти[79]. Увидев Павлову в дни ее и моей молодости, я был уверен в том, что она „Тальони моей жизни“. Мое удивление поэтому было безграничным, когда я встретил Спессиву, создание более тонкое и более чистое. Этим многое сказано…

Да будет позволено мне говорить таким образом после двадцати лет моей работы в отравленной театральной атмосфере. Я счастлив, что после такого долгого периода, в течение которого сотни танцовщиков прошли передо мной, я еще могу представить Парижу таких артистов, как Мясин, Баланчин, Войциховский и Идзиковский, Данилова, Чернышева и Соколова.

Моя радость тем более велика, что, начав двадцать лет тому назад с Павловой и Нижинским, я пришел к Спессиве и Лифарю. Первые стали мифом. Последние, очень отличные от своих предшественников, перед нами и ждут своей очереди, чтобы перейти в легенду. Эта прекрасная легенда, слишком лестная, легенда славы Русского балета».

Но в тот же день, когда был напечатан этот материал, 26 мая 1927 года, Ольга Спесивцева сильно повредила ногу. Вердикт врачей оказался неутешительным: балерина не сможет выступать на сцене в течение всего сезона. Дягилев был в шоке, ведь на следующий день должна была состояться премьера «Кошечки». Отменить ее нельзя, ведь в таком случае он сорвет сезон.

Помощники Дягилева предлагали на выбор несколько кандидатур, которые, по их мнению, могли бы заменить Спесивцеву в заглавной роли. Но Сергей Павлович возражал: хотя партия Кошечки и не очень сложная технически, здесь требуется точное попадание в образ. Данилова не подходит, Маркова — слишком юная. Вот если бы найти Никитину! Но она ушла из труппы… И вдруг Сергея-младшего осенило: да ведь Алиса в Париже! Он тут же бросился на ее поиски, а, найдя, упросил выступить в парижском сезоне. За день они подготовили ее роль.

Открытие 20-го Русского сезона состоялось 27 мая на сцене

«Театра Сары Бернар». В этот вечер давали «Триумф Нептуна», «Жар-птицу» и «Кошечку». Относительно первых двух балетов Дягилев не волновался: с артистами отрепетировано каждое па, и срывов быть не должно; что же касается «Кошечки» — тут он был полон сомнений. Стоя за кулисами, Сергей Павлович, затаив дыхание, наблюдал за танцем Лифаря и Никитиной. Прошло несколько минут, и он с радостью признал: Алиса вполне справляется с ролью. Правда, Сергей-младший то и дело носит ее на руках, но ведь всё могло быть гораздо хуже. Оба — молодцы!

Публика же словно и не заметила отсутствия Ольги Спесивцевой. Балет сразу завоевал шумный успех, который напомнил Маэстро былой триумф «Призрака розы» с В. Нижинским и Т. Карсавиной в главных ролях. Какое же счастье, что удача опять оказалась на стороне Русского балета!

Но радость оказалась недолгой. Следующая премьера, опера «Царь Эдип», событием в театральной жизни не стала, даже несмотря на то, что публика жаждала познакомиться с новым произведением Стравинского. Спектакль показали всего три раза. А 1 июня — новая премьера: балет Э. Сати «Меркурий». Впрочем, в программе эта постановка значилась как «пластические позы», состоящие из трех картин. Но дело, конечно, не в жанре, а в сути. С. Л. Григорьев признался: «…на мой взгляд — и боюсь, что его разделяла публика, — „Меркурий“ оказался совершенно бессмысленным». К тому же эту постановку зрители не восприняли как премьеру. Дело в том, что еще в 1924 году граф Этьен де Бомонт организовал сезон «Парижские вечера», для которого Л. Мясин поставил балет «Меркурий». Музыку к нему написал Э. Сати, а оформил спектакль П. Пикассо.

Дягилев был расстроен последними неудачами, но понимал, что главные переживания — впереди. Приближался день премьеры конструктивистского балета. Кстати, до недавних пор у него было мало о чем говорившее название — «1920 год». Лишь в «последнюю минуту» Сергея Павловича осенило: «Стальной скок»! Помогли невзначай пришедшие на ум пушкинские строки из «Медного всадника»:

Бежит и слышит за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело-звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.

Еще одна находка была сделана на генеральной репетиции, когда она уже подходила к концу: артисты кордебалета, чтобы как-то снять усталость и напряжение, стали шалить на площадке,

отстукивая ритм молотками. Дягилев, услышав эту «нечаянную выдумку», пришел в восторг. По свидетельству С. Лифаря, она действительно «давала большой акцент финалу балета».

Но художественные искания — одно, а тревожный сигнал из полицейского участка — совсем другое. Накануне премьеры Маэстро предупредили, что показ «большевистского балета» может вызвать скандал, а то и акцию протеста со стороны русских эмигрантов. С одной стороны, неприятно, а с другой… словом, Дягилев даже хотел этого скандала, который мог послужить хорошей рекламой балету! А вот чего он действительно боялся, так это того, что белые эмигранты могут начать стрельбу и, упаси боже, убить Цыганенка.

В день премьеры, 8 июня, после поднятия занавеса зрители увидели странную декорацию: высокий помост в центре сцены и с обеих сторон ступени. Перед помостом и по бокам располагались колеса, рычаги, поршни — все из некрашеного дерева. Сюжета практически не было, балет лишь изображал сцены из русской жизни: крестьян и фабричных рабочих. Множество различных предметов явно мешало артистам перемещаться по сцене. Но хореограф Л. Мясин словно не замечал этого. Позднее он так описывал действо: «Колеса и поршни на сцене двигались в такт ударам молотов молодых рабочих, а, усилив картину большой группой на просцениуме, я добился многослойной композиции, сплавившей сценическое движение и движения тел, и создал кульминацию небывалой силы». Напротив, С. Григорьев, высоко оценивая музыку Сергея Прокофьева, особенно финал, пишет, что хореография «не соответствовала „модерновой“ партитуре: по характеру она напоминала дивертисмент, поставить который Мясину, похоже, мешали и музыка, и нехватка на сцене свободного пространства. Вторая картина была лучше первой, а финал в постановке Мясина даже впечатлял. В этой финальной части, по мере того как движения танцовщиков становились всё более динамичными, колеса начинали вращаться, а рычаги и поршни двигаться; одновременно, постоянно меняя цвет, зажигались и гасли лампочки, и занавес опускался под мощное крещендо оркестра».

Ни выстрелов, ни даже скандала на премьере не последовало. Она прошла спокойно и как-то вяло — просто балет не очень понравился парижской публике. Свое недовольство зрители выражали не свистом, а «пожиманием плечами». Пресса же писала о последней премьере довольно мало; правда, в одной из газет балет назвали «блестящим откровением», но осталось неясно, в чем же, по мнению рецензента, заключалось это «откровение». Дягилев воспринял реакцию публики и критиков

без видимых переживаний. Надо полагать, внутренне он был готов к такому повороту событий.

Сразу после окончания сезона в Париже труппа выехала в Лондон. Лорд Ротермир вновь предложил финансовую помощь на прежних условиях, и Маэстро ее с благодарностью принял. Правда, на этот раз пришлось довольствоваться «Театром Принца». Но сезон вновь проходил под патронажем герцога Коннаутского, и это Дягилева обнадеживало.

Со «Стальным скоком» он теперь не спешил — после почти провала в Париже понимал весь риск показа этого спектакля в Лондоне. Наконец, 4 июля, после трех недель пребывания в Лондоне, состоялась премьера конструктивистского балета — в присутствии высокого покровителя и при переполненном зале.

Когда смолкли последние аккорды, занавес медленно опустился и в зале повисла гнетущая тишина. Маэстро и все участники спектакля замерли: какова будет реакция зала? Но публика безмолвствовала, все взоры были устремлены в сторону ложи герцога. Шли минуты томительного ожидания…

Наконец, герцог встает и подходит к барьеру ложи. Перегнувшись через него, маленький сухощавый старик начинает аплодировать. Дягилев чувствует, как отлегло от сердца. Он понимает: эти аплодисменты — сигнал зрителям. Честь Русского балета спасена! Буквально в следующий миг весь зал рукоплещет и кричит «браво». Те же сцены происходят и после окончания других спектаклей. Но если успех «Стального скока» в Лондоне был в некотором роде искусственным, то триумф «Кошечки» — подлинным и полным.

Впрочем, репертуар лондонского сезона оказался таким разнообразным, что небольшие неудачи померкли на фоне общего успеха. В программу были включены 22 старых балета, к тому же труппа дала, кроме ежевечерних спектаклей, три гала-представления. Удачным стал сезон и в финансовом плане, и Дягилеву удалось полностью расплатиться с лордом Ротермиром. В последний день выступления труппы на сцене «Театра Принца» Маэстро организовал небольшую церемонию, в ходе которой вручил Ротермиру экземпляр новой программы Русского балета в сафьяновом переплете.

Артисты труппы разъехались на летние каникулы, а Сергей Павлович предался новой страсти — собиранию книг. «Микроб коллекционерства», как утверждает С. Лифарь, был в Дягилеве всегда, просто до поры он не давал о себе знать. Жизнь Маэстро вобрала в себя войну, революцию, вынужденную эмиграцию, и он

«против своей природы оказался прикованным к одному делу на 20 лет». А ведь он тяготился этим и не раз «хотел расстаться со своим большим делом», потому что всегда шел вперед и только вперед, открывая для себя и других новые миры. Но полного удовлетворения так никогда и не испытал, ни одно занятие не поглощало его без остатка. И вот некий пустяк дал толчок новому образу мыслей и действий.

Началось всё в 1926 году, когда Борис Кохно купил граммофон. Сергей Павлович с удовольствием слушал музыку. Но этим дело не ограничилось. Он начал «рыскать» по Парижу и Европе в поисках какой-нибудь недостающей пластинки и «дрожал от радости», когда удавалось ее найти. С. Лифарь откровенно сетует, что это была «самая настоящая граммофонная болезнь — предвестие другой, гораздо более серьезной (с точки зрения интересов Русского балета. — Н. Ч.-М.) болезни». Последняя началась с того, что однажды Сергею Павловичу попалась «книжечка», которая его заинтересовала. Новая страсть захватила его целиком, он стал книжным коллекционером.

Для Сергея Павловича началась иная жизнь. Он мог теперь, лежа на постели, часами изучать книжные каталоги и обдумывать будущие путешествия за книгами. Контракты, поиск танцовщиков, формирование репертуара для нового сезона — всё это отошло на второй план. Теперь у него появились другие поводы для волнений: то казалось, что заказанная книга где-нибудь по дороге пропадет; то он боялся, что редкая книга, за которую он не дал запрашиваемую продавцом цену, «уйдет»… И всё же Дягилеву порой удавалось буквально за гроши приобретать очень ценные издания. Получение же пакета с заказанными книгами становилось для него едва ли не более значимым событием, чем премьерный спектакль Русского балета. Доставая из пакета свои сокровища, он радовался, как ребенок.

Когда же книг собралось достаточно много, Сергей Павлович начал составлять каталог. На это, по свидетельству С. Лифаря, уходила масса времени: «…он писал фишки, в которые заносил о своих редких экземплярах все сведения, какие только мог найти в библиографических указателях и справочниках». Постепенно он стал коллекционировать уже не только книги, но и музыкальные партитуры, автографы, портреты и заказывать рукописи писателям, объясняя, что хочет создать огромное книгохранилище с рукописным отделом, которое будет «очагом русской культуры» за границей. Поистине, это был дягилевский размах! Когда же ближайшие помощники убеждали его в том, что новая страсть отвлекает от главного дела — Русского балета, Сергей Павлович, оправдываясь, говорил, что он «спасает и

сохраняет для России ее великое культурное сокровище». Возражать было бессмысленно.

В начале осени 1927 года Дягилев в письме своему Цыганенку из Флоренции сообщил, что недавно «нашел чудную, потрясающую русскую книгу и кое-что еще». Продавец даже предположить не мог, насколько потрясающей оказалась книга! Это была первая русская грамматика первопечатника Ивана Федорова! До 1927 года, сообщает С. Лифарь, «было известно шесть книг русского первопечатника; Дягилев нашел седьмую и самую интересную, самую важную для русской науки. Одна эта книга оправдывала всё коллекционерство Дягилева, который с восторгом и с горящими глазами (а у Сергея Павловича очень редко зажигались глаза и то почти на неуловимый миг) рассказывал о том, как он приобрел ее…».

Но какой бы сильной ни была у Дягилева тяга к книгам, они не могли заменить всё остальное, в том числе Русский балет. Ведь антреприза давала не только радость творчества, но и средства к существованию. К тому же у Дягилева было развито чувство долга. Поэтому нужно было возвращаться к труппе, к повседневным делам. Но они не могли отвлечь Сергея Павловича от тревожных мыслей, не покидавших его с тех пор, как из России пришло известие: в августе в Ленинграде был арестован его единокровный брат Валентин.

Начались осенние гастроли — по пяти странам Центральной Европы. Города Германии, Вена, Брно, Будапешт, Женева — везде артистов ждал успех, им то и дело устраивали овации. Но турне было плохо организовано и в материальном плане ничего Русскому балету не принесло.

Правда, Сергей Павлович всё равно остался доволен — полученными впечатлениями. В Брно, например, он с удовольствием катался на где-то раздобытых им саночках с бубенцами по первому снегу — это напоминало ему молодость, проведенную в России. Он с грустью вспоминал русские снега и народные праздники: «Теперь уже нет русской масленицы… Нет нашей прежней, моей России…»

В Будапеште Дягилев вновь оживился. Он очень любил «цыганскую пестроту» и всё свободное время ходил с помощниками по кабачкам, где с наслаждением слушал цыганские и венгерские песни под аккомпанемент цимбал.

И вот, наконец, Париж. Директор Гранд-опера месье Руше предложил Дягилеву дать два гала-спектакля. Русский балет не выступал на этой прославленной сцене пять лет, поэтому Маэстро с радостью согласился. Обговаривая репертуар с ведущими

сотрудниками труппы, он внимательно вглядывался в лицо своего первого танцовщика, словно хотел уловить его сокровенные мысли и чувства.

В последние месяцы уходящего года в их отношениях произошел надлом. Конечно, сам Сергей Павлович очень увлекся коллекционированием книг, отдавал этому делу много времени и сил, но ведь и Сергей-младший стал другим. За несколько лет их знакомства он очень вырос в профессиональном смысле, стал настоящим независимым артистом. Теперь уже и Цыганенком его не назовешь, он — *Сергей Лифарь*. Дягилев с грустью подумал: возможно, и он теперь уйдет, как уходили другие…

Глава двадцать пятая «ПОЛОСАТАЯ» ЖИЗНЬ

Мысль о возможной потере возлюбленного с особой силой обожгла Дягилева в Вене, во время осенних гастролей. Он знал, что у Сергея-младшего множество поклонников и поклонниц. Но одна из девушек, из хорошей немецкой семьи, была настоящей красавицей, к тому же она буквально преследовала Лифаря. Сергей Павлович невольно видел аналогию с давней историей, когда Ромола Пульска увела у него Нижинского.

Поклонница Лифаря действовала быстро и решительно. Узнав, что ее кумир проживает в отеле «Бристоль», она сняла номер по соседству и, подкупив коридорного, получила ключ от комнаты танцовщика. Однажды он, вернувшись в гостиницу после спектакля, лег спать, но вскоре почувствовал, что кто-то находится в его постели. Это была красавица немка. Едва Лифарю удалось выпроводить непрошеную гостью, как в дверь постучал Дягилев. Войдя в номер, он сразу же ощутил запах духов и тут же заявил своему фавориту, что он принимал у себя женщину. Сергею-младшему пришлось оправдываться весьма необычным способом: он разбил в ванной комнате полулитровый флакон духов «Шанель», когда-то подаренный Дягилевым, свалив всё на свою неловкость.

Сцена ревности всё же последовала, но не такая бурная, как бывало прежде. Дягилев гневался, скорее, по привычке. На самом же деле зимой 1927/28 года его гораздо больше, чем отношения с Лифарем и положение дел в Русском балете, волновало пополнение своей библиотеки раритетными изданиями. Чем была вызвана такая перемена? Как вспоминает С. Л. Григорьев, любовь Маэстро к книгам «возместила ему то, что он с горечью для себя утратил… Спад его интереса к балету в основном был вызван тем, что он долгое время не мог найти человека, способного реализовать его идеи. Лифарь как танцовщик к этому времени достиг высокого совершенства. Но Дягилев разочаровался в нем как в личности. Теперь от общения с Лифарем он часто терял самообладание, считал, что он лицемер, интриган, крайне амбициозен и склонен к саморекламе… Одним словом, Лифарь оказался не тем человеком, что был ему нужен, а не имея такого сотрудника, Дягилев утрачивал интерес к балету».

Но оставалось чувство долга — перед труппой, перед зрителями, ждавшими новых встреч с Русским балетом. Сергей Павлович продолжал опекать своих артистов. Лидия Соколова,

пропустившая из-за болезни осенние гастроли, присоединилась к остальным в Париже и сразу же приступила к репетициям. Но неожиданно ее пронзила острая боль, а за ней последовала продолжительная слабость. Дягилев пестовал Лидию как ребенка: тут же отправил в отель и вызвал хирурга. Они все вместе поехали в клинику, где ее сразу же обследовали. Впоследствии Дягилев из каждого города, где труппа гастролировала по пути в Монте-Карло, справлялся по телефону о состоянии здоровья танцовщицы. Как вспоминала Соколова, «его нежные послания повышали мне настроение».

Наедине с собой Дягилев становился другим: собранным, сосредоточенным, готовым ответить на возможные удары судьбы. В первые месяцы 1928 года его волновали прежде всего два вопроса: будет ли лорд Ротермир продолжать финансировать Русский балет и удастся ли провести лондонский сезон в Ковент-Гардене?

Казалось бы, зачем тревожиться? Британский патрон Дягилева уже несколько лет с видимой готовностью оказывал антрепризе финансовую помощь, и Маэстро в положенный срок отдавал ему долги. Импресарио Вольхейм надеялся, что и на этот раз всё пройдет по ставшему привычным сценарию. Но в конце марта, за несколько дней до открытия сезона в Казино, вдруг выяснилось, что лорд «не готов в этом году предпринимать что-либо для Русского балета». Причем сообщил он об этом по телефону, не пожелав встретиться лично и объяснить причину такой резкой перемены. Ответ на второй вопрос, интересовавший Дягилева, тоже оказался отрицательным.

Конечно, это не было случайным совпадением. Но Дягилев не стал выяснять отношений с недоброжелателями. К счастью, влиятельные почитатели его антрепризы на берегах Темзы не перевелись. Одной из них была леди Джульетт Дафф — дочь леди Рипон, когда-то помогавшей в организации первых дягилевских сезонов. Теперь, стараясь предотвратить катастрофу, она организовала благотворительный комитет, каждый член которого внес для организации выступлений Русского балета несколько сот фунтов стерлингов. Этого оказалось достаточно, чтобы лондонская перспектива перестала быть туманной. Дягилев вздохнул с облегчением.

Сергей Павлович вернулся в Монте-Карло, когда выступления артистов в Казино уже начались. Сезон обещал стать плодотворным, и Маэстро решил возобновить некоторые старые балеты. Если кассовый сбор превосходит ожидания, почему бы не вспомнить о «грехах юности»? И после нескольких репетиций в

репертуаре были заявлены «Клеопатра» и «Шехеразада». Об одном из представлений тех дней С. Лифарь писал: «Хорошо запомнилась мне сцена с „Шехеразадой“, этой „Аидой“ Русского балета. Сергей Павлович так трясся от хохота, когда смотрел этот наивный, устаревший балет, что сломал под собой два страпонтена».

Но, как говорится, делу время, а потехе час. Делом была подготовка к новому сезону, который вскоре должен начаться в Париже, а продолжиться в Лондоне.

Маэстро давно лелеял мысль о создании нового балета на музыку И. Стравинского. Но выясняется весьма неприятное обстоятельство: американская меценатка, покровительница камерной музыки Элизабет Спрэг Кулидж уже заказала композитору балет для ежегодного весеннего фестиваля современной камерной музыки, который состоится 27 апреля 1928 года в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне, и готова щедро заплатить. Сам Стравинский уточнил: «…миссис Кулидж нужно было сочинение длительностью в 30 минут — условие, выполненное мною с точностью композиторов кино, — инструментованное для малого зала. Выбор сюжета и струнного ансамбля принадлежали мне». Создание хореографии было поручено Адольфу Больму, оформление спектакля — Николаю Ремизову.

Дягилев, узнав, что его «крестный сын» пишет музыку вовсе не для Русского балета, был крайне раздосадован. Даже получив бесплатно права на балет после вашингтонской премьеры, он долго не мог простить Стравинскому его «измены». Последовала пикировка, в которой краткость соседствовала с сарказмом:

— Эта американка совершенно глухая.

— Она глухая, но она платит.

— Ты всегда думаешь о деньгах.

После обмена колкостями перешли к обсуждению новой постановки.

Композитор обратился к давно волновавшей его идее — «написать балет на несколько моментов или эпизодов из греческой мифологии, пластичность которой была бы передана в форме, переработанной в так называемый классический танец». Стравинский поясняет: «Я остановился на теме Аполлона Мусагета, т. е. предводителя муз, внушающего каждой из них ее искусство. Я сократил их число до трех, выбрав среди них Каллиопу, Полигимнию и Терпсихору[80] как наиболее представляющих хореографическое искусство…»

Видимо, успех нового балета был предначертан небесами: его создателями стали истинные творцы — Игорь Стравинский и

Джордж Баланчин. Их первому сотрудничеству суждено было стать величайшим в истории мирового балета. А началось всё с телеграммы, посланной Стравинским 22 января 1928 года из Ниццы Дягилеву в Монте-Карло, в которой он сообщал, что на следующий день приезжает вместе с Баланчиным, и просил Маэстро быть пунктуальным и подготовиться к их приезду. Сергей Павлович был готов и к этой встрече, и к появлению нового шедевра.

Ситуация со вторым балетом, включенным Дягилевым в репертуар нового сезона, с самого начала оказалась гораздо сложнее. Очень молодой и никому пока не известный композитор Николай (Ника) Набоков предложил идею постановки знаменитой «научной» оды М. В. Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве при случае Великого Северного Сияния». В интервью корреспонденту русской эмигрантской газеты «Возрождение» Л. Любимову композитор, которому не исполнилось в ту пору еще и двадцати пяти лет, говорит о своем стремлении «оживить» XVIII столетие: «Русская культура XVIII века сейчас несправедливо забыта… Я желал напиться живой воды у ключа Ломоносова. Я зачитывался Ломоносовым. Научное, как бы лабораторное восприятие природы сочетается в нем с чисто русской настроенностью. Чуть ли не в каждой его строчке чувствуешь величайшее спокойствие духа, мудрость Олимпийскую. Я стал писать „Оду“…»

Сначала Набоков хотел создать ораторию, но в итоге получилось произведение, точной формы которого он и сам не мог определить. В том же интервью он признался: «Ближе всего оно к русской опере, мне кажется…»

Набоков считал, что сочинение, которое он представил Дягилеву летом 1927 года, должно быть вовсе не балетом, а неким сложным представлением, сочетающим декламацию и хореографию. Эта идея очень понравилась Маэстро, особенно возможность обыграть образ Елизаветы Петровны, эпоха правления которой ознаменована небывалыми по размаху придворными празднествами (недаром ещё современники называли государыню «веселой Елисавет»).

Дягилев и Лифарь на репетиции. Рисунок М. Ф. Ларионова. 1927 г.

«Ода», по замыслу Сергея Павловича, должна была стать неким синтетическим действом, соединяющим воедино слово, музыку, танец, пантомиму и изобразительное искусство. Создание либретто он поручил Нике Набокову и Борису Кох-но, на которого давно уже привычно ссылался как на своего преемника. Дубок, как называл своего секретаря Дягилев, действительно был талантливым организатором, и очень скоро директор Русского балета переложил на его плечи всю работу по воплощению в жизнь замысла «Оды». Хореографию он поручил Леониду Мясину, а исполнение главной роли, как и следовало ожидать, — Сержу Лифарю.

Дягилев работает над рукописью. Рисунок М. Ф. Ларионова. 1929 г.

Но вот что удивительно: восприняв с самого начала идею этой постановки с большим энтузиазмом, Дягилев очень быстро к ней охладел. Более того, вызвав вскоре после начала работы над спектаклем Набокова, Маэстро тут же стал уверять его в предстоящем провале. Впоследствии Ника вспоминал: «Он сказал, что постановка „Оды“ связана с серьезными трудностями, что судьба этого балета никого не беспокоит по-на-стоящему и что с самого начала всё пошло вкривь и вкось… Он пояснил, что единственной причиной, заставившей его, вопреки доводам здравого смысла, все-таки дать согласие на постановку „Оды“, было желание Лифаря. Тому понравилась музыка, и в наступающем сезоне он хочет выступать в двух балетах».

Понизив голос, Дягилев добавил: «Вы сами знаете, тщеславие у Сережи непомерное, а мозгов в голове мало. Если ему и понравилась Ваша музыка, тут чести немного».

После посещения первых же репетиций Дягилев словно забыл об этом балете. Все его помыслы были теперь отданы другой постановке — детищу И. Стравинского и Д. Баланчина.

Музыка Стравинского покорила Маэстро еще в сентябре прошлого, 1927 года, когда он впервые услышал ее в Ницце. О своем впечатлении Сергей Павлович тогда же написал Лифарю: «…он мне играл первую половину нового балета. Вещь, конечно,

удивительная, необыкновенно спокойная, ясная, как у него еще никогда не было, контрапунктическая работа необыкновенно филигранна, с благородными прозрачными темами, всё в мажоре, как-то музыка не от земли, а откуда-то сверху. Странно, что вся эта часть почти сплошь медленная, а вместе с тем очень танцевальная; есть небольшой быстрый кусочек в твоей первой вариации (их будет две) — всё же начало вариации идет под игру скрипки соло без аккомпанемента оркестра. Очень замечательно. В общем, чувствуется помесь Глинки с итальянцами XVI века — однако никакого нарочитого русизма. Сыграл он мне всё это три раза подряд… общее необыкновенно гармонично. Я его расцеловал, а он мне сказал: „а ты мне его хорошенько поставь, чтобы Лифарь делал разные фиоритуры“. Когда поезд уже шел, он крикнул мне: „Найди хорошее название“».

И вскоре оно появилось — «Аполлон Мусагет». Начались репетиции балета, и теперь Дягилев с надеждой смотрел на Баланчина. Невольно ему вспомнились тютчевские строки: «Нам не дано предугадать, / Как слово наше отзовется». В данном случае словом должна была стать хореография. Сергею Павловичу очень хотелось верить, что она окажется сродни музыке…

Закончив сезон в Монте-Карло, труппа отправилась в турне по городам Бельгии: Антверпен, Льеж, Брюссель. В Брюсселе власти пригласили Русский балет принять участие в открытии Дворца изящных искусств. Это было огромное, только что построенное здание, в котором, впрочем, не оказалось главного для артистов — сцены. Пришлось им довольствоваться площадкой для концертов. И всё же выступление прошло превосходно, по красоте и мастерству исполнения оно напоминало то, что состоялось в Версале в 1923 году.

Дягилев, конечно, гордился этим успехом. Но его радость была не столь глубока, как пять лет назад. Ближайшие сотрудники видели это по его глазам. Мысленно он был уже в Париже. Туда Сергей Павлович и отправился сразу же после триумфа труппы — но вовсе не по балетным делам, как бывало прежде. В его жизни началась новая полоса, связанная с книгоманией: во французскую столицу пришли пакеты с заказанными им книгами.

Колея, которую Маэстро прокладывал все эти годы, оказалась столь глубокой, что труппе Русского балета успех сопутствовал даже в его отсутствие. Правда, не обошлось без досадного инцидента в день первого представления в брюссельском театре «Дела Монне». Эту сценическую площадку использовали в

большинстве случаев для оперных, а не балетных спектаклей. Режиссер Григорьев с ужасом обнаружил, что колосники битком набиты декорациями. Он попытался объяснить своему местному коллеге, что в заявленном в программе «Триумфе Нептуна» девять сцен и, не имея определенного пространства на колосниках, смену декораций произвести невозможно.

Но тот наотрез отказался освободить пространство, и при первой же смене декораций задник застрял в колосниках. С. Л. Григорьев вспоминает: «…мне пришлось опускать занавес, чтобы освободить его оттуда, что продолжалось при каждой смене декорации. В результате балет шел бесконечно, и нет надобности говорить, что он провалился. Если мне когда-либо хотелось кого-то убить, то это был режиссер театра „Де ла Монне“!»

Остальные выступления были очень успешными — как в Бельгии, так и в Швейцарии, куда в начале июня перебралась труппа. В городе-курорте Монтрё, расположенном на берегу Женевского озера, артисты Русского балета приняли участие в традиционном «празднике нарциссов», а после этого направились в Париж, где вот-вот должен был начаться сезон в «Театре Сары Бернар». Дягилев уже ждал их там. Программки с великолепными иллюстрациями и фотографиями артистов обещали публике достойное продолжение праздника, который длился уже два десятилетия.

У сотрудников Дягилева создалось впечатление, что он совершенно отстранился от постановки «Оды». Сергей Павлович всем своим видом показывал: пусть Кохно справляется без его руководства! Дубок же, едва начав работу над новым балетом, понял, что идея его отнюдь не проста, и то и дело обращался к Маэстро за советом. Тот же, словно в назидание Борису, держался твердо и наотрез отказывался ему помогать, при этом добавлял полушутя, что Кохно должен сам найти нужное решение. Так продолжалось чуть ли не до самой премьеры. По признанию Т. Карсавиной, постановка, «великолепная во всех своих составных частях, проявляла печальные признаки того, что ее тянут в разных направлениях. В ней было не больше координации, чем в оркестре без дирижера. За пять дней до премьеры постановка всё еще представляла собой бесформенную массу не согласованных между собой частей. Музыка, декорации и танец не связывались в одно целое. И в этот момент Дягилев взял на себя бразды правления. Он всех загнал, но больше всех себя самого. Высококомпетентный во всех вопросах искусства, он в последний час свел воедино музыку, хореографию, освещение и

даже руководил изготовлением костюмов…».

Карсавиной вторит Н. Набоков, подчеркивая, что накануне премьеры «предсказание Дягилева сбылось: телегу, именуемую „Ода“, тащили в разные стороны». Бедный Ника не имел никакого представления о том, что делает ревниво охранявший от «посторонних» свой замысел художник Павел Челищев или, например, как работает с артистами Леонид Мясин. Порой ему казалось, что каждый из создателей спектакля пытается потихоньку, втайне от других, реализовать свои самые дерзкие замыслы, убеждая себя в том, что странность сюжета освободит от ответственности.

И действительно, как ни старались Набоков и Кохно, сюжет был надуманным, не подходящим для балета. Он сводился к тому, что ожившая статуя Природы пытается продемонстрировать Студенту некие чудеса, которые его не удовлетворяют. Он хочет большего: увидеть празднество Красоты Природы, в котором мечтает и сам принять участие. Но вмешательство юноши разрушает гармонию, и Природа вновь превращается в статую.

Дягилев, осознав, что идею балета, да и то отчасти, воплощает лишь музыка, взялся задело со свойственной ему энергией, мгновенно переменившись до неузнаваемости. Он отдавал приказы, принимал решения, казался буквально вездесущим. Маэстро даже контролировал, как портные кроят и шьют костюмы. Разумеется, он присутствовал на всех оркестровых и хоровых репетициях, вместе со своими сотрудниками готовил реквизит и раскрашивал декорации. Когда же Сергей Павлович видел нерасторопность и лень рабочих сцены «Театра Сары Бернар», тут же начинал их подбадривать уговорами и поощрять деньгами. При этом Дягилев так никогда и не полюбил «Оду», но он был профессионалом высочайшего класса. И, по словам Тамары Карсавиной, «после дней и ночей лихорадочной работы, поощрения и тиранизирования занавес поднялся над удачным спектаклем» (впрочем, ее мнение относительно успеха постановки разделяли далеко не все).

Открытие 21-го Русского сезона состоялось 6 июня 1928 года на сцене «Театра Сары Бернар». В этот день вместе со «Стальным скоком» и «Свадебкой» прошла премьера «Оды». Поскольку для исполнения роли Природы требовалась очень высокая женщина (балерины же, как известно, обычно бывают среднего роста), создателям спектакля пришлось искать исполнительницу со стороны. Ею стала актриса мимического театра Ирина Белянкина, племянница И. Стравинского, впоследствии известная как Ира Беллин. Роль Студента исполнял Серж Лифарь.

Удивительно, насколько по-разному восприняли этот спектакль не только зрители — участники! Лифарь, например, пишет, что новая постановка «была встречена очень благожелательно и публикой, и прессой; всё — и музыка, и декорации, и применение кинематографа, и особенно мы, артисты-исполнители, — заслужило полное одобрение, и это как будто примирило Сергея Павловича с „Одой“». А вот С. Л. Григорьев оценивает постановку совершенно по-другому: «„Ода“ была провалом. Казалось бы, гармоничный союз сценариста, композитора, хореографа и художника не привел к созданию значительного произведения». Кто же из них прав? Истина, как водится, видимо, где-то посередине. «Энтузиазм зрителей» был довольно высок, но спектакль не стал гвоздем сезона. Очень сдержанно оценивал его и сам Дягилев. Кстати, постановка «Оды» стала последней работой Леонида Мясина в Русском балете.

Событием же стал «Аполлон Мусагет», премьера которого состоялась 12 июня. Дирижировал сам И. Стравинский. Дягилев, воспринявший новое творение композитора как большое событие в музыкальном мире, писал о нем и о спектакле в целом в превосходных тонах: «„Аполлона“ я считаю одним из его шедевров, плодом подлинной художественной зрелости. Стравинский стремится к величавому спокойствию… Хореографическая часть поставлена Баланчиным в полном согласии с духом музыки Стравинского. Это классика в современном аспекте… Декорации — французского художника Андре Бошана… Наивный, искренний подход, совершенно особый, резко отличающийся от шаблонных греческих постановок… Постановку танца я считаю исключительно удачной». Маэстро особенно отметил постановку Д. Баланчиным одной из мизансцен: «То, что он делает, восхитительно. Чистейший классицизм, которого мы не видели со времен Петипа…» Следует также добавить, что к созданию костюмов «приложила руку» великая Коко Шанель.

На премьере балета, словно откликаясь на мнение Маэстро, собрался весь художественный Париж. Создателей спектакля почтили вниманием и многие представители советской России в Париже — Москва еще надеялась заполучить прославленного на весь мир импресарио.

Согласно программе, это был «бессюжетный балет». Он представлял собой сюиту танцев, прославлявших красоту и великую силу искусства. Главный герой, сын Зевса и Латоны Аполлон (С. Лифарь) обучается игре на арфе и искусству танца. Ему демонстрируют свои таланты три прекрасные Музы:

Терпсихора (А. Данилова), Полигимния (Л. Чернышева) и Каллиопа (Ф. Дубровская). Но лишь сам Аполлон достигает совершенства. В финале его колесница поднимается на Олимп, где Музы исполняют вместе с главным героем прекрасно поставленный танец.

Успех балета, как и предчувствовал Дягилев, оказался триумфальным. Одним из главных его «виновников» стал Серж Лифарь. Публика устроила ему настоящую овацию, но сам молодой артист своим высшим достижением считал признание двух мэтров — Стравинского и Дягилева. Прославленный композитор написал ему на память после спектакля «несколько очень милых строк», а Сергей Павлович — «умиленный и растроганный» — вдруг поцеловал ногу, сказав при этом: «Запомни, Сережа, на всю жизнь сегодняшний день — второй раз я целую ногу танцовщику, — до тебя я поцеловал ногу танцовщика Нижинского после „Призрака розы“». Затем Дягилев подарил «Аполлону» золотую лиру.

Газеты пестрели рецензиями на новую постановку Русского балета. И хотя некоторые журналисты писали о том, что балет «не греческий», в целом оценивали его высоко. На вопрос корреспондента газеты «Возрождение» Л. Любимова о цели создания «Аполлона» И. Стравинский ответил: «После „Эдипа“ я еще раз пожелал вернуться к древнему миру. Я хотел написать аллегорический балет, без интриги, „диалектическое“ музыкальное произведение… Я старался как можно ближе придерживаться классической формы, создать нечто вроде старинных сюит…» Говоря же о феномене успеха балета, композитор подчеркивал, что его «следует приписать танцу Сержа Лифаря и красоте баланчинской хореографии». Но, думается, рождению шедевра способствовали талант и воля всех его создателей.

«Балетная полоса», начавшись в Париже, продолжилась в Лондоне, куда Дягилев приехал 24 июня вместе с Борисом Кохно и Сержем Лифарем. К счастью, с помощью французских и британских друзей Русскому балету удалось избежать катастрофы, которая поначалу казалась неотвратимой из-за странного поведения лорда Ротермира. Более того, благодаря стараниям импресарио Вольхейма удалось арендовать «Театр Его Величества» — лучшую, пожалуй, сценическую площадку Лондона. Венцом же удачи стало то, что труппу вновь взял под свою опеку герцог Коннаутский.

Открытие сезона в Лондоне состоялось 25 июня. Партер и ложи заполнила элегантная публика — дамы в вечерних туалетах и мужчины во фраках. Это было стимулом для танцовщиков,

любивших и всегда стремившихся выступать именно в Лондоне. Как вспоминает С. Л. Григорьев, «публика здесь более утонченная, чем в Париже, и солисты чувствовали себя польщенными, когда их выделяли. В Париже внимания по преимуществу удостаивались композиторы, художники и хореографы, а исполнители за редким исключением оставались в тени. Напротив, в Лондоне именно им уделялось наибольшее внимание». Зрители увидели «Чимарозиану», «Аполлона Мусагета» и «Жар-птицу». Особым успехом пользовался новый балет Стравинского. Композитор, как и в Париже, дирижировал сам.

Артисты были уверены, что в Лондоне они покажут три премьеры: кроме «Аполлона Мусагета» в программе были заявлены балет «Менины», который британская публика еще не видела, и, конечно, «Ода». Но Маэстро подготовил очередной сюрприз: причем не только для публики, но и для труппы. Как только артисты прибыли на берега Темзы, он весело объявил им, что нужно немедленно начинать репетиции нового балета, чтобы показать его в течение сезона. У кого-то случился легкий шок, а режиссер Григорьев, по его собственному признанию, «был в ужасе». Он никак не мог взять в толк, как можно подготовить спектакль всего за три недели, учитывая, что все артисты «сверх головы заняты вечерними выступлениями».

Но спорить с Маэстро было бесполезно. Музыкальную композицию стремительно составили из различных произведений великого композитора эпохи барокко Георга Фридриха Генделя, который хотя и был по рождению немцем, многие годы жил и работал именно в Англии. Оркестровку сделал сэр Томас Бичем, в то время дирижировавший спектаклями Русского балета. По требованию Дягилева Борис Кохно немедленно занялся сценарием, а Джордж Баланчин — хореографией. Невыясненным оставался вопрос оформления нового спектакля. Но Дягилев и тут нашел оптимальный выход: из Парижа доставили декорации Л. Бакста и Х. Гриса к «Дафнису и Хлое», а костюмы позаимствовали из «Искушения пастушки». Таким образом, балет «сварганили» почти мгновенно. У этого феномена может быть лишь одно объяснение: импресарио принадлежал к числу тех редких людей, про которых в его любимой Италии говорят: baciato di Dio[81]. За какой бы из видов артистической деятельности они ни брались, у них сразу, без особой подготовки всё получается.

Премьера балета «Боги-попрошайки» состоялась 16 июля. Она ознаменовала проведение 22-го Русского сезона. Зрители были заворожены чудом, которое свершилось на сцене: несмотря на

немыслимую спешку при подготовке спектакля, в нем органично сочетались тема, хореография и оформление. К тому же исполнение партий богов (Леоном Войциховским и Александрой Даниловой), а также придворных (Любовью Чернышевой, Фелией Дубровской и молодым танцовщиком Константином Черкасовым) оказалось выше всяких похвал. Недаром гавот, который станцевали Данилова и Войциховский, был назван английским историком и теоретиком балета Сириллом Бомоном «одним из самых поэтических созданий Баланчина». Новый балет занял прочное место в репертуаре труппы. Впоследствии Шурочка Данилова в разговоре с критиком Ричардом Баклом призналась, что он стал для танцовщиков «хлебом с маслом».

Выступления в Лондоне закончились 28 июля. За месяц с небольшим Русский балет показал публике 36 спектаклей, в том числе 11 раз артисты исполнили «Аполлона Мусагета» и шесть раз — «Оду». Кстати, она встретила хороший прием, возможно потому, замечает режиссер Григорьев, что «лондонская публика всегда отличалась вежливостью».

Сезон, завершившийся двумя выступлениями в Остенде, можно было бы считать вполне успешным, если бы не одно обстоятельство. Когда «балетная страда» подходила к концу, Леонид Мясин сообщил Дягилеву, что вновь покидает труппу. Возможно, он ожидал со стороны Маэстро бурного проявления чувств, но Сергей Павлович воспринял это известие совершенно безразлично. Причина, скорее всего, заключалась в том, что его разочаровали две последние работы Мясина-хореографа — «Стальной скок» и «Ода». Да и в качестве танцовщика Леонид теперь не был незаменимым: большинство ролей он делил с Войциховским, который к этому времени достиг совершенства как в технике, так и в умении создать художественный образ. Поэтому расставание с Мясиным оказалось на этот раз спокойным, даже дружелюбным.

Наконец, труппа получила длительный и вполне заслуженный отпуск. Сергей Павлович, как это происходило из года в год, вместе с ближайшим окружением отправился в августе в Венецию. Несмотря на то, что в это время здоровье Дягилева значительно ухудшилось (у него то и дело на теле появлялись фурункулы, доставлявшие ему немало хлопот), он начал обдумывать планы — книжные и балетные. Первые одержали верх: Дягилев задумал совершить в сентябре поездку в Грецию, куда его манило вовсе не желание увидеть древности, а возможность найти на Афонской горе «старые церковно-славянские и русские „книжечки“ и рукописи». После возвращения он мечтал найти большую квартиру, а возможно

даже дом, где собирался устроить книгохранилище и «заниматься книгами, только книгами, тихими, надежными, верными друзьями…».

Это увлечение захватило Дягилева почти целиком, всё больше вытесняя из его сердца Русский балет. Маэстро собирался реформировать антрепризу, разбив ее на две неравные части. Небольшую труппу (человек двенадцать) во главе с Лифарем он хотел иметь для «новых художественных исканий» и даже задумал построить для нее театр в Венеции, на острове Лидо. Но подобная перспектива не очень-то радовала молодого премьера. Вспоминая об этом периоде своей жизни с Дягилевым, он с горечью пишет: «Главная труппа, идейно питаемая маленьким театром-студией, должна была материально питать и студию, и книгохранилище (ничего другого от нее не требовалось, и никак иначе она уже не интересовала Дягилева); она должна была разъезжать на гастроли по всему свету (и в особенности по Америке). Эти планы мне яснее всего говорили, что Русский балет идет к концу, к развязке, которая уже недалеко…»

Но ни одному из этих планов не суждено было сбыться. Дягилев не поехал в Грецию из-за начавшейся там эпидемии, а вместо этого совершил большое турне по Италии, после которого уехал в Польшу «за артистами» — иначе говоря, за книгами.

Он пока не знал, что судьба уготовила ему встречу, которая станет для него лебединой песней. Александрина Трушкевич, один из секретарей Дягилева, путешествуя по Швейцарии, в дешевом пансионе познакомилась с русской эмигранткой госпожой Маркевич, которая жила там со своими детьми. Ее шестнадцатилетний сын Игорь мечтал о карьере композитора и брал уроки у нескольких известных музыкантов, в том числе у выдающегося французского педагога Нади Буланже. Трушкевич поразило внешнее сходство начинающего музыканта с молодым Мясиным, и при первой же возможности она рассказала об этом Сергею Павловичу.

Но пока он находился в Польше, в Варшаве, откуда написал Лифарю, что «видал уже много народу». Сначала никто из балетных о его приезде не знал, но потом «весь муравейник закопошился». Дягилев «был в маленьких театрах, где все поставлено ловко, живо и есть отличные артистки…». По книжной же части его постигло разочарование: он пишет, что здесь «ничего особенного — антикваров масса, но русскими книгами никто не торгует», — но тут же с радостью сообщает: «Левин (один из знакомых Дягилева. — Н. Ч.-М.) в Лондоне, однако его брат продал мне кое-что недурное и полезное для библиотеки».

В другом письме Сергею-младшему, от 3 октября, он пишет о личном, сокровенном: «Скажи Пафке, что видаю Диму и расскажу ему об этом подробно». И действительно, при встрече с Павлом Георгиевичем и Лифарем он детально и с большой горечью рассказал о своем свидании в Варшаве с Димой Философовым, который эмигрировал туда после революции. Кузены и бывшие друзья не виделись много лет и теперь, к сожалению, общего языка не нашли. Сергею Павловичу, по воспоминанию Лифаря, тяжело было услышать «странные, неожиданные речи: фанатик-журналист Философов напал на Дягилева за то, что тот занимается совершенно „ненужными“ и „бесполезными“ вещами, в такое время…».

В октябре Дягилев, заехав на несколько дней в Милан, отправился, наконец, в Париж — нужно было организовывать новые гастроли. В ноябре в Гранд-отеле, где жил Маэстро, состоялась его первая встреча с юным композитором и пианистом Игорем Маркевичем. Этот эмигрант был внуком известного украинского историка и этнографа Николая Андреевича Маркевича — современника и друга А. С. Пушкина, Т. Г. Шевченко, В. А. Жуковского.

Игорь родился в Киеве в 1912 году, и уже через год Маркевичи поехали в Швейцарию, где планировали поправить здоровье главы семьи. Они не собирались оставаться там долго, но начавшаяся Первая мировая война, а затем разразившаяся в России революция разрушили их планы. Так Игорь оказался за границей — навсегда. Ко времени первой встречи с Дягилевым шестнадцатилетний музыкант уже написал свое первое крупное произведение — симфониетту. Правда, сначала Сергею Павловичу не понравилось то, что он услышал, но когда автор исполнил последнюю часть, Маэстро весь превратился в слух. Ему было известно, что его собеседник восторгается музыкой Мориса Равеля к балету «Дафнис и Хлоя», и он спросил юношу:

— Почему Вас так волнует вчерашний день?

Маркевич ответил с явным вызовом:

— Я не интересуюсь вчерашним или сегодняшним днем, меня захватывает вечность.

На Дягилева его ответ произвел очень сильное впечатление. А Игорь, который внешне казался таким наивным, в дальнейшем стал порой проявлять необычную для его возраста уверенность в себе. В такие минуты Сергею Павловичу даже казалось, что перед ним — полностью сформировавшаяся личность. В этом юноше странным образом сочеталась непосредственность с жесткостью, и его проницательный взгляд порой приводил в замешательство.

Дягилеву, неоднократно открывавшему гениев, показалось,

что он нашел еще одного в лице Маркевича. К тому же Игорь был молод и хорош собой. И вскоре Маэстро сам не заметил, как был совершенно покорен Маркевичем. Благоговение перед личностью юного пианиста и композитора очень быстро привело Сергея Павловича к осознанию того, что этот мальчик — его последняя большая любовь. И Дягилев безропотно отдал ему всю душу и сердце. Стараясь быть занимательным, интересным для своего юного протеже, он прилагал к этому немало усилий. Игорь же, находясь в компании столь блестящего покровителя, чувствовал себя прекрасно. Порой он буквально мчался в Гранд-отель — так хотел увидеть Дягилева…

Двенадцатого ноября труппа отправилась в турне по английской провинции. Буквально на следующий день в Манчестер, где выступали артисты, пришла горестная весть: в Италии скончался маэстро Чекетти. Для Дягилева это был тяжелый удар. Именно так воспринял случившееся и Серж Лифарь. Он танцевал в этот вечер в балете «Сильфиды» в «глубокой грусти и горе» и вместо белого банта надел на шею черный. Преданный ученик с любовью и душевным трепетом вспоминал учителя: «Последний урок у меня был с ним 31 октября, и, уезжая из Милана, я знал, что никогда больше не увижу его, что он больше не будет ни с кем заниматься и что его смертный час близок. Я был подготовлен к его смерти, и всё же известие о том, что его больше нет, ударило меня горем. 12 ноября он отправился в свою школу и во время урока его разбил сердечный паралич; на следующее утро, 13 ноября, он „тихо отошел“, до последней минуты сохраняя сознание и продолжая дышать только тем искусством, которому посвятил всю свою жизнь, — его последние слова были об учениках и о балете…»

Но жизнь продолжалась, и 18 ноября труппа отправилась в Бирмингем, а затем в Глазго и Эдинбург. Однако, несмотря на все старания артистов, эти гастроли оказались не самыми удачными. Хотя Русский балет был давно уже известен и любим многими в Лондоне, в провинции его знали не очень хорошо. В результате залы оказались полупустыми — за исключением представлений, которыми дирижировал Томас Бичем, вызывавший у зрителей явно больший интерес, чем танцовщики. К счастью для последних, он стоял за дирижерским пультом не реже одного-двух раз в неделю.

Дягилев же, не дожидаясь конца турне, вернулся в Париж. На этот раз не из-за книг — он снова был в «балетной полосе». Основной причиной этого оказалось его желание «увидеть новую балетную антрепризу, предпринятую в самой Опера не кем

другим, как Идой Рубинштейн». Когда-то она, хотя и недолго, выступала с Русским балетом, а впоследствии, имея крупные средства, ставила в Париже драматические спектакли, неизменно участвуя в них. Но теперь она замахнулась на святое — решила ставить балеты. Причем, не желая принимать в расчет свой солидный возраст (ей уже исполнилось 45 лет), Ида собиралась танцевать главные партии в некоторых из них, если не во всех. Мало того, Рубинштейн предложила сотрудничество ряду бывших сотрудников Дягилева — А. Бенуа, М. Равелю, Ж. Орику, А. Core, Л. Мясину, Б. Нижинской, А. Вильтзаку и Л. Шоллар. Вполне понятно, что Маэстро всерьез опасался конкуренции.

Но после посещения спектакля его опасения развеялись. В первом же письме Лифарю (от 25 ноября) он сообщает: «Спектакль был полон провинциальной скуки… Хуже всех была сама Ида. Не знаю почему, но хуже всех одета. Она появилась с Вильтзаком, причем никто в театре, в том числе и я, не узнал, что это она. Сгорбленная, с всклокоченными рыжими волосами, без шляпы, в танцевальной обуви (все остальные в касках, в перьях и на каблуках) — чтобы казаться меньше. Она не была встречена. Танцевать ничего не может. Стоит на пальцах с согнутыми коленями, а Вильтзак всё время ее подвигает… От лица остался лишь один огромный открытый рот с массой сжатых зубов, изображающий улыбку. Один ужас… Стара, как бес…»

От некогда блистательной Иды Рубинштейн не осталось и следа. Дягилев понял это и успокоился. Она не может составить ему конкуренцию, и это главное. Но всё же он не хотел лишь почивать на лаврах и тут же с энтузиазмом взялся за организацию очередных гастролей, которые должны были состояться в той же Гранд-опера.

Сезон открыли 20 декабря «Боги-попрошайки», а в канун католического Рождества, 24 декабря, прошел «Вечер Стравинского», включавший «Жар-птицу», «Аполлона Мусагета» и «Петрушку», в котором танцевала несравненная Тамара Карсавина. Успех был оглушительным, а Сергей Павлович, вновь оказавшись на его гребне, предался воспоминаниям — о давнем, блистательном дебюте Таты с Нижинским. Эти грезы с такой силой увлекли его в прошлое, что Дягилев тут же решил показать «Петрушку» своему бывшему фавориту: вдруг это встряхнет несчастного Вацу и он начнет выздоравливать?

Воспользовавшись тем, что жена Нижинского Ромола находилась в то время в Америке, Дягилев 27 декабря спокойно отправился к нему домой. Обстановка там царила больничная: запах, тишина, слуги в белых халатах. Вацлав, в распахнутом

халате и носках, лежал в одной из комнат, больше похожей на арестантскую камеру, на очень низком широком матрасе. Слуга подошел к нему и сказал, что пришли друзья. «Пускай войдут», — послышался обманчиво спокойный голос.

Сначала он посмотрел на Лифаря, пришедшего с Дягилевым, дико и подозрительно, как травимый зверь, потом вдруг чудно улыбнулся. Но улыбка сменялась то мычанием, то бессмысленным хохотом. Сергея Павловича он сначала будто бы не узнал, но потом почувствовал его и стал внимательно слушать. Маэстро, едва сдерживая слезы, сказал, что танцор Сергей Лифарь любит его, Нижинского, и добавил:

— Да, Ваца, и он тебя любит, и я, и все мы тебя любим по-прежнему.

Нижинский захохотал и сказал:

— Это прекрасно!

Сергей Павлович заговорил о танцах — в надежде, что это сможет всколыхнуть в душе Вацлава былое, вернуть его, хотя бы на время, к прежней жизни. А потом предложил ему поехать в Гранд-опера — посмотреть «Петрушку» с Карсавиной. Дягилев надеялся, что в обстановке, «с которой была связана вся жизнь прежнего Нижинского, для которого ничего не существовало, кроме сцены, может произойти чудо». Вацлав внимательно смотрел на Маэстро, слушая его с всё возраставшим интересом, и гости решили, что он осознаёт реальность. Но когда, уже одетый для посещения театра, Вацлав спускался по лестнице, стало ясно, что он ушел в себя, закрылся.

Оказавшись в ложе, Нижинский стал разглядывать зал и сцену, но, по свидетельству С. Лифаря, «производил впечатление человека, поглощенного какой-то своей глубокой, тяжелой, неотвязной думой и потому не замечающего того, что его окружает». В антракте когда зрители узнали, что в театре находится Нижинский, по зрительному залу прошел гул, к нему приходили какие-то люди, пытались с ним заговорить. Но он «ничего не понимал, тупо смотрел куда-то вверх и мило, хорошо, но тупо полуулыбался».

Дягилев хотел сфотографировать Нижинского вместе с артистами, и перед «Петрушкой» его привели на сцену. Его окружили Бенуа, Григорьев, Карсавина, Дягилев, Лифарь, Кремнев. Когда фотограф поставил перед собравшейся группой аппарат, Вацлав стал рефлективно, по старой привычке, улыбаться. После съемки он разрумянился, казался довольным. Когда же балет закончился и ему предложили одеваться, чтобы ехать домой, он неожиданно для всех сказал: «Я не хочу». Пришлось взять его под руки и силой вывести из театра.

Так драматично заканчивался 1928 год. Но никто тогда и представить не мог, что Русский балет стоит на пороге тех испытаний, которые станут его концом.

Глава двадцать шестая FINITA…

В разгар сезона в Гранд-опера Дягилев получил письмо от Антона Долина. Безусловно, очень талантливый танцовщик, он имел уже к тому времени свою труппу, но вновь хотел танцевать под руководством Маэстро. Просил о личной встрече, во время которой рассчитывал спокойно поговорить: «…это письмо так трудно писать. Я боюсь, оно получится слишком впечатляющим, и всё же хочу, чтобы Вы знали, как много для меня будет значить возможность иметь удовольствие и честь вновь назвать Вас другом. Пожалуйста, не отказывайте мне в этом. Патрик».

Это было уже не первое подобное письмо от англичанина с тех пор, как он вынужденно покинул Русский балет. Но если раньше Сергей Павлович не придавал его посланиям особого значения, то теперь задумался: возможно, стоит вернуться к прошлому? Перемена в его взглядах имела веские причины.

За последний год здоровье Дягилева резко ухудшилось. Прогрессирующая болезнь (не так давно у него диагностировали диабет) и предписанная врачами диета привели к значительной потере веса. Как-то во время разговора со Стравинскими он распахнул полы пальто, чтобы показать, насколько похудел. Но это было всего лишь кокетством: Маэстро не желал признавать, что серьезно болен. Да, конечно, энергии у него значительно поубавилось, но ведь и сейчас, обсуждая новые проекты с сотрудниками, он производил впечатление человека, который работает за троих.

И всё же в душе он чувствовал нараставшую тревогу, одиночество и бесприютность. Что это — наступление старости? Он, конечно, по-прежнему стремился открывать новые горизонты, ценил полезные знакомства — гораздо больше, чем старые связи. Вот, например, Игорь Маркевич — он генерирует энтузиазм Маэстро. Сергей Павлович, стремясь показать мир своему юному другу, сам смотрит на него глазами шестнадцатилетнего юноши. Разве это не чудо? А старые друзья… кто из них остался в жизни Дягилева?

Дима Философов давно живет словно на другой планете, во время недавней встречи в Варшаве им так и не удалось найти общий язык. Шура Бенуа где-то далеко, и о нем почти ничего не слышно. Из друзей юности рядом остались лишь двое: верный Пафка и Валечка Нувель. Но оба они — такие замшелые, совершенно отстали от жизни, и с ними невозможно двигаться вперед. Конечно, Павел Георгиевич — «прекраснейший человек», но он — не помощник и не советчик в делах, а лишь удобная во

всех отношениях нянька, состоящая при Русском балете. Дягилев всегда любил подтрунивать над ним и называл кузена Красной Шапочкой из-за его старомодной манеры выражаться: тот предпочитал, например, говорить «возлюбленная» вместо «любовница». Нувель же, в отличие от Корибут-Кубитовича, когда-то был толковым советчиком по художественным вопросам, но давно потерял авторитет в глазах Сергея Павловича: Вальтер Федорович, по мнению С. Лифаря, «не понял высших шедевров для Дягилева — „Священной весны“ и „Жар-птицы“, „не нашел музыки“ в них… не понял конструктивизма „Стального скока“ и отговаривал от сближения с советским искусством».

По духу были близки импресарио более молодые, но уже проверенные временем друзья: Стравинский и Пикассо. Маэстро всегда восхищался их гением и любил с ними работать. Но Стравинский оказался «предателем» — ушел к И. Рубинштейн. Что же касается Пабло, он живет в собственном художественном мире, и ничто, находящееся за его пределами, испанца не волнует. Остаются по-прежнему верные Дягилеву талантливые художники Михаил Ларионов и Наталья Гончарова. И, конечно, Мися, любимая, преданная подруга, но жена другого мужчины. Да, еще Тата Карсавина. Но она давно идет своей дорогой в искусстве, и Сергей Павлович видит ее так редко!

Правда, он может положиться на Лифаря и Кохно. Сергей талантлив, а Борис очень умен. Он умеет читать мысли Дягилева, прежде чем тот облекает их в слова, угадывает его малейшие желания. Именно Дубок — тот человек, вместе с которым можно воплотить в жизнь новые шедевры. И последняя надежда Маэстро — юный Игорь Маркевич. Но возможное возвращение в труппу Долина тоже пришлось бы весьма кстати. Русскому балету скоро может пригодиться именно такой танцовщик, как Антон.

Маэстро, планируя новый сезон, решил вернуться к постановкам с сюжетом. Возможно, к этому его, хотя бы отчасти, подтолкнул режиссер Григорьев, который давно уже устал от балетов «дивертисментного типа» и не раз предлагал обратиться к классике. Дягилев, еще находясь в Италии, заказал партитуру нового балета, получившего со временем название «Бал», Витторио Риети — автору «Барабо». Сразу же возник вопрос, кто будет исполнять главную мужскую партию. После ухода Мясина в труппе остались только два ведущих танцовщика — Лифарь и Войциховский, но оба они не подходили для этой работы. На Сергея-младшего Маэстро имел, как вскоре выяснится, другие виды, а Леон не обладал подходящей для «Бала» индивидуальностью. Поэтому-то Сергей Павлович и решил отнестись благосклонно к просьбе Долина. По его мнению, Антон

идеально подходил для главной роли в новом балете.

Их встреча состоялась в Париже 3 января 1929 года в Гранопера, во время спектакля. На ней был решен вопрос о дальнейшем сотрудничестве.

Но такой поворот событий болью отозвался в сердце Лифаря. Он ревновал Дягилева к Долину, опасался, что англичанин может отодвинуть его, первого танцовщика труппы, на задний план. Сергей-младший предчувствовал неприятности. Еще совсем недавно он писал своему постоянному корреспонденту П. Г. Корибут-Кубитовичу: «…Кажется, у меня все есть, „полная чаша“, а между тем во мне растет какая-то неясная тревога, какая-то грусть, которая не дает мне слиться с окружающей меня жизнью и людьми, во мне есть что-то, что отделяет меня от нашей „семьи“. Дай бог, чтобы это были только нервы!..» Предчувствие его не обмануло. Более того, Лифарю даже не сообщили о принятом решении. Тут же, как часто бывает в подобных случаях, по Парижу поползли слухи, что звезда премьера Русского балета закатилась, он уходит из труппы и именно на смену ему выписан англичанин.

Но страхи Сергея-младшего оказались напрасными. Дягилев вернулся к давней идее попытаться сделать из него хореографа. А это значит, что у Лифаря теперь будет более плотный график, чем прежде, и он не сможет выступать как танцовщик во всех новых балетах. Вот Маэстро и подписал контракт с Долиным.

Накануне нового, 1929 года директор решил устроить веселую вечеринку для членов труппы — не только для того, чтобы отметить любимый всеми праздник, но и в ознаменование последних успехов Русского балета, с которыми не могли конкурировать артисты антрепризы Иды Рубинштейн.

Во время празднования режиссер Григорьев напомнил Дягилеву о том, что его блестящей балетной карьере вскоре исполняется 20 лет. Маэстро задумчиво ответил:

— Да… Прошло много времени, за которое мы постарели.

Но Сергею Леонидовичу вовсе не понравились пессимистические нотки в голосе патрона, и он возразил:

— Не постарели. Поумнели. Вы всегда будете молодым, Сергей Павлович.

Как бы то ни было, несмотря на прогрессирующую болезнь и возраставшую слабость, Дягилев был по-прежнему полон творческих замыслов. Для предстоящего парижского сезона он сначала задумал два балета: «Бал» и «Блудный сын», партитуру к которому обещал прислать Сергей Прокофьев. Либретто в обоих случаях писал Борис Кохно.

Но вскоре Маэстро понял, что двух новых балетов мало, и

решил реанимировать «Лису», которую зрители видели в последний раз в 1922 году. Конечно, этот спектакль нельзя назвать в полном смысле слова премьерой, но, с другой стороны, хореографию Брониславы Нижинской зрители уже изрядно подзабыли. Однако Броня в это время работала у Иды Рубинштейн, поэтому пригласить ее не представлялось возможным. Словом, нужна была новая версия. Только чья? Мясин уехал в Америку, а Баланчин и так очень занят: работал над двумя балетами. Оставалось одно — обратиться к Лифарю, который когда-то уже делал робкие попытки поставить «Зефира и Флору». К тому же Дягилев не забыл, что Сергей-младший не раз говорил о своем желании стать хореографом.

Вскоре у них состоялся судьбоносный разговор, во время которого Сергей Павлович высказал мысль о необходимости постановки третьего балета, а выдержав паузу, добавил: «В конце концов, Сережа, ты мог бы поставить балет, ведь я раньше на тебя рассчитывал как на хореографа».

Впоследствии С. Лифарь признавался, что на его долю выпало «большое счастье, отравленное горечью». Ему не понравился холодный тон Маэстро, его подход к «самому заветному» — мечте Сергея о творчестве. К тому же Дягилев, любивший торжественно обставлять все важные жизненные вехи, на этот раз не проявил никакого жара сердца. Напротив, как-то медленно, даже лениво он стал перелистывать тетрадь со списками балетов и, наконец, остановился на «Лисе». Даже не думая о возможном отказе своего визави, Сергей Павлович тут же решил написать его имя на афише сезона. Но у Лифаря неожиданно вырвалось: «Нет, Сергей Павлович, подождите меня еще записывать, дайте мне подумать, дайте мне партитуру, и через несколько дней я Вам дам ответ, могу ли я взять на себя постановку».

Он стал изучать партитуру, вскоре решил «построить балет на параллели хореографического и акробатического исполнения» и поделился этой мыслью с Дягилевым. Сергею Павловичу идея понравилась, и он напутствовал Лифаря словами: «Делай так, как тебе подсказывает твой художественный инстинкт».

Начинающий хореограф ревностно взялся за работу, и уже через несколько дней у него появились хореографические наброски образа-танца в вариациях Петуха и Лисы. Дягилев, пришедший 24 февраля на репетицию, с большим интересом наблюдал за ним, а затем одобрил его действия — как писал сам Лифарь, «без внешнего энтузиазма, без всяких громких слов и фраз». Однако окончательно судьба балета должна была решиться 1 марта, во время «страшного суда», на котором в роли судей

выступали Маэстро, Борис Кохно и Михаил Ларионов, занимавшийся оформлением спектакля.

И вот этот день настал. Лифарь при помощи аккомпаниатора показал вариации Петуха и Лисы, некоторые эскизы… «Судьи» молчали. Растерянный и взволнованный, он покинул зал, чтобы собраться с силами. До него донеслись отзвуки горячего спора. Кохно явно был чем-то недоволен, но вот послышался голос Сергея Павловича: «Со времени „Весны священной“… совершенно феноменально…»

Сергей-младший вернулся в репетиционный зал в ином настроении — ликующий, уверенный в себе. Показал «еще один кусочек», понимая, что Дягилев *принял* его работу. А тот, подтверждая мысль начинающего хореографа, сказал: «Я тебя ставлю на афишу и даю тебе лучших артистов и полную свободу постановки. Сделанные тобой эскизы превосходны и очень значительны».

После небольшого турне по Франции труппа вернулась в Монте-Карло. Артисты, наряду с исполнением вставных танцев в оперных спектаклях, которые ежегодно организовывала дирекция Казино, постоянно репетировали новые балеты. Лифарь помогал Леону Войциховскому создать образ Лисы, а Николаю Ефимову — Петуха. Начинающий хореограф был в восторге от их работы и надолго сохранил о ней благодарную память: «…оба они так легко, с лету схватывали, так верно угадывали мои мысли и приводили их в исполнение, так товарищески горячо старались, чтобы мой балет вышел хорошо, что каждая репетиция с ними была радостью для меня и подымала мое настроение».

С приходом весны жизнь в труппе забурлила. По просьбе герцога Коннаутского Антон Долин репетировал «Призрак розы», Лидия Соколова после долгого перерыва, вызванного болезнью, также приступила к работе. Д. Баланчин трудился не покладая рук над созданием «Бала» и «Блудного сына», и даже лорд Ротермир, еще недавно заявлявший о том, что не будет больше помогать антрепризе, неожиданно вновь дал о себе знать. Догадки Дягилева подтвердились: его отказ сотрудничать был связан с уходом из труппы Алисы Никитиной. Теперь же она пожелала вернуться, и ее высокородный покровитель изменил свое решение. В конце апреля лондонский импресарио Вольхейм телеграфировал Маэстро, что Ротермир даст деньги на проведение сезона и даже поможет с рекламой, если Никитиной будет предоставлена возможность танцевать. Сергею Павловичу казалось, что у него открылось второе дыхание. Он даже подумывал о том, чтобы заказать еще два балета: немецкому

композитору Паулю Хиндемиту, творчество которого высоко ценил, и Игорю Маркевичу.

Но репетиции балета «Бал» с его классической хореографией, несколько модернизированной Баланчиным, продвигались с трудом. Маэстро так часто просил композитора В. Риети внести коррективы в созданную им партитуру, что тот в итоге написал письмо следующего содержания:

«Дорогой господин Дягилев!

Вот „Бал“. Он посвящен Вам — Вам лично. Делайте с ним что хотите, но не надейтесь, что я буду над ним еще работать!

Всегда Ваш Витторио Риети.

Париж. 27.02.29 г.».

Что ж, работать пришлось Сергею Павловичу. Надо сказать, сделал он это вполне успешно, обсуждая все возникающие проблемы с Борисом Кохно и Джорджем Баланчиным, а также с итальянским художником Джорджо Кирико, которому заказал оформление спектакля. В итоге ими была создана постановка, просто обреченная на успех у зрителей, — в ней чувствовалась направляющая рука Дягилева.

Едва закончилась работа над «Балом», как в Монте-Карло приехал С. Прокофьев. Он волновался — и не зря. История создания им музыки к «Блудному сыну» начиналась весьма непросто.

…28 октября 1928 года в номере небольшого парижского отеля «Пуссен», где жила семья Прокофьевых, появился Дягилев вместе с Борисом Кохно. Буквально с порога Маэстро заказал композитору балет — попросил его переложить на музыку евангельскую притчу о Блудном сыне, причем перенести ее на русскую почву. Находясь под впечатлением от разговора, Сергей Сергеевич записал в дневнике: «Излагают оба и очень убедительно. Мне нравится. И хотя я никогда не хотел работать с Кохно, кажется, возьму сюжет». Впрочем, он не дал согласие сразу — началась отчаянная торговля из-за гонорара. 2 ноября они встретились в Гранд-отеле, и Сергей Павлович, услышав, что Прокофьев хочет получить 25 тысяч франков, пытался понизить ставку до 20 тысяч, повторяя болезненным голосом: «У меня нет денег, больше не дам».

Спор о цене продолжался три дня. И когда Прокофьев сказал, что Дягилев, мол, хочет держать его впроголодь, а Ида Рубинштейн дала бы за такую работу 75 тысяч, Сергей Павлович кивнул на зеркало и сказал: «Посмотри на свою физиономию».

По признанию самого композитора, она там «отражалась розовой и толстой». Однако дело было не столько в жадности Прокофьева, сколько в том, что семья ждала пополнения —

рождения второго ребенка. И все-таки Сергей Сергеевич решил не ссориться с импресарио и отправился к нему в отель — договариваться. Но там вдруг выяснилось, что на треть гонорара претендует либреттист. В итоге после продолжительных споров Маэстро прибавил Прокофьеву еще две тысячи и они подписали договор. Как вспоминал впоследствии композитор, «Дягилев даже выступил с маленькой речью, обращенной к Кохно и ко мне: „Конечно, господа, тут произошли небольшие трения, но работать над балетом мы должны дружно и совместно… и вообще… и вообще. Вот, собственно, что я хотел вам сказать“».

Евангельский сюжет начинается так: «У некоторого человека было два сына; и сказал младший из них отцу: отче! дай мне следующую мне часть имения. И отец разделил им имение. По прошествии немногих дней младший сын, собрав всё, пошел в дальнюю сторону и там расточил имение свое, живя распутно». Прокофьев чувствовал: тема словно сама просится на музыку. И в этом не было ничего удивительного — композитор в этот период переживал явный религиозный подъем. В дневнике он делает запись: «Всю неделю работал над балетом. Утром, днем и вечером. Сочинение вытеснило все другие события. „Твои фортепианные пьесы, — сказал Дягилев, — суховаты. Ты мне балет попроще напиши“. Я так и решил, и сочинялось чрезвычайно легко». 23 ноября Сергей Сергеевич позвонил Дягилеву и сказал, что «почти написал». Тот удивился: «Но тогда это вышло… довольно плохо?»

Вечером он приехал к Прокофьевым и в целом остался очень доволен. Сделал лишь несколько замечаний: «Надо проще, ласковей, мягче…»

Маэстро не понравился только финал — заключительная часть балета, когда отец обнимает сына. Впрочем, композитор с ним согласился: «Да я и сам чувствовал, что предлагаемая мною тема, хоть и очень хороша, но всё же не совсем то. Вечером, засыпая, я всё искал новую тему, чистую, ясную, и думал, что для иллюстрации евангельской притчи она должна явиться свыше. Около часа ночи я встал и записал два такта. Рано утром сел работать снова, сохраняя тот же образ мышления, что и ночью. Тема вышла изумительная, и я после этого чувствовал себя именинником целый день».

Но радость была недолгой. 1 декабря к Прокофьеву пришли Дягилев с Кохно и «переругались» с ним из-за третьего номера, «Красавицы». И хотя композитор пытался доказать Маэстро, что видит балет «гораздо более акварельным, чем он себе представляет», тот взорвался: «Но тогда какой же это блудный сын? Вся сила в том, что он наблудил, раскаялся и отец его

простил».

Впрочем, к общему пониманию так и не пришли. Почти сорокалетнему Прокофьеву притча виделась в одном свете, а его соавторам — Борису Кохно и Георгию Баланчину, которым было в ту пору по 24 года, — совершенно в другом. Но тут у жены композитора подоспели роды, и он лишь успел подумать: «Эх, надо из „Блудного сына“ сделать фортепианную сюиту!» В итоге, пишет композитор, «сбылись мои худшие опасения. Пока Дягилев разъезжал по Парижам, Кохно с Баланчивадзе ничего, кроме неприличных жестов, придумать не могли. Совсем в разрез с моей музыкой и декорациями… Обо всем этом я заявил и Баланчивадзе, и Кохну, и подошедшему после репетиции Дягилеву. Мне отвечали расплывчато: „да, да, надо подумать…“».

Прокофьев не знал, что думать Маэстро приходилось действительно о многом — практически обо всем, что касалось постановки балета. Сергею Сергеевичу понравились декорации, но он и представить себе не мог, сколько мучений пришлось пережить Дягилеву, пока тот, наконец, получил их.

Сначала всё складывалось хорошо. Маэстро, пригласив французского художника Жоржа Руо создать декорации и костюмы для балета, вполне резонно рассчитывал, что тот приедет в Монте-Карло с уже готовыми эскизами. Но эксцентричный, весьма странный на вид художник, прибывший в начале апреля, где-то за полтора месяца до намеченной премьеры, заявил, что набросков у него нет, зато есть все необходимые материалы для их создания. Каждое утро Руо посещал репетиции, затем с удовольствием обедал с Дягилевым, а после этого отправлялся в свой номер в отеле, как он уверял, работать. Кохно же только и ждал той минуты, когда Руо покинет их компанию, потому что считал общение с ним «скукотищей»: художник был одержим идеей, что его дилер Воллард отдает предпочтение «сопернику», Марку Шагалу, и ни о чем другом просто не мог говорить. Но стоило кому-нибудь сказать хоть слово о новом балете, как он тут же умолкал.

Так прошел месяц, и терпение Дягилева лопнуло. Ведь он никак не мог добиться от Руо эскизов к балету, хотя тот и уверял, что уже закончил работу над ними. Надо было срочно что-то придумать. Сергей Павлович уговорил художника отправиться на автомобильную прогулку по горному хребту, который опоясывает Монте-Карло. Когда же тот, наконец, уехал, Маэстро попросил дирекцию отеля открыть ему номер Руо, чтобы найти злополучные эскизы.

Но к своим сотрудникам Дягилев вернулся с пустыми руками, совершенно обескураженный. Он перерыл весь номер, перевернул

там буквально всё вверх дном, но не обнаружил ни единого наброска для балета. Более того, там не оказалось даже бумаги, кистей и красок. В этот же вечер Маэстро объявил Жоржу Руо, что для него заказан билет на поезд, отправляющийся на следующий день в Париж. О «Блудном сыне» он даже не упомянул. Руо тут же бросился в свой номер паковать багаж. Вышел он оттуда лишь на следующее утро, незадолго до отправления поезда, и вручил Дягилеву целую кипу эскизов — восхитительных гуашей и пастелей, которые он выполнил за одну ночь.

Вот так, в состоянии постоянной нервотрепки, и дожили до генеральной репетиции, которая состоялась 20 мая. Прокофьев же, увидев, что никаких изменений в постановке не произошло, пошел штурмом на Дягилева. Между ними состоялся диалог, в котором вежливость была отброшена как ненужный хлам. Дягилев кипятился:

— Хореограф не вмешивается в твою музыку, а ты не вмешивайся в его танцы!

— Я не пишу музыку для Баланчивадзе, а Баланчивадзе ставит танцы на мою музыку. Он совершенно не понял ее духа, и я об этом заявляю.

— А я, слава богу, двадцать три года директор балета и отлично вижу, что поставлено хорошо, а потому ничего менять не буду. С твоей стороны это просто дилетантизм.

Прокофьев не нашелся, что ответить. Задохнувшись от возмущения, он бросился вон из зала. Уже на ходу бросил:

— В таком случае нам не о чем разговаривать!

Открытие 23-го Русского сезона состоялось 4 апреля 1929 года в Монте-Карло, на сцене театра Казино. Одной из его примечательных черт стало возобновление балета «Призрак розы», который не исполняли с тех самых пор, как Антон Долин покинул труппу. Теперь он выступал в дуэте с Любовью Чернышевой, и многим казалось, что вернулись славные времена, когда в этом балете блистали Т. Карсавина и В. Нижинский.

Программа сезона оказалась разнообразной и богатой, но особым успехом у зрителей пользовался балет «Бал», премьера которого прошла 9 мая. С. Л. Григорьев вспоминает: «…в первом эпизоде, проходившем на авансцене, был изображен фасад здания с тремя дверями, которые Баланчин очень эффектно использовал для входов и выходов. Во второй сцене открывался зал, в нем происходил собственно бал, давший название балету. Стены зала были выложены мрамором, и такой же мраморный вид имели костюмы, что делало танцовщиков похожими на ожившие статуи. Главных персонажей было трое: Дама в прекрасном исполнении Даниловой, Юноша — Долин и Звездочет, роль которого

исполнял высокий и элегантный танцовщик Бобров».

Этот балет успели показать в Казино несколько раз, но Дягилев был только на премьере. После нее он уехал в Париж и последней программы, состоявшей из «Треуголки» и двух старейших балетов антрепризы — «Шехеразады» и «Клеопатры», — уже не видел. Но главное — то, что всем им сопутствовал огромный успех.

Однако вид самого Маэстро был вовсе не успешным. Это отметил про себя режиссер Григорьев, провожая Сергея Павловича на вокзал. Когда они оказались на перроне, Сергей Леонидович спросил Дягилева, как тот себя чувствует, и услышал в ответ: «О, всё в порядке. Хотя у меня фурункулы, а при моем диабете это худо!» Григорьев выразил сочувствие, но не придал словам Дягилева особого значения: тот и прежде страдал от фурункулов, но всегда справлялся с ними.

Тринадцатого мая, сразу же после окончания спектаклей в Монте-Карло, труппа выехала в Париж. Вскоре должны были состояться сразу две премьеры, а работы еще — непочатый край. Вот уже четвертый год подряд летний сезон предстояло провести в «Театре Сары Бернар». Артисты шутя поговаривали, что он стал летней резиденцией Русского балета, подобно тому, как Гранд-опера распахивал двери для труппы на Рождество.

Для Дягилева эти майские дни выдались трудными. То и дело давала о себе знать болезнь, к тому же репетиции «Блудного сына» шли как-то вяло, многое в работе не клеилось. Маэстро, по словам Лифаря, «то кипел и горел, то остывал и приходил в апатию». Сергей Павлович пытался подсказать Лифарю, исполнявшему главную роль, как лучше толковать ее: «Знаешь, Сережа, ты не думаешь, что в „Блудном сыне“ можно попробовать дать больше игры?.. Ты не бойся давать чувство…»

Сергей-младший отмалчивался: его удивляло противоречие в высказываниях Дягилева, который раньше «боялся драматического „нутра“ в балете». Они явно не понимали друг друга, и Сергей Павлович возвращался к себе в гостиничный номер огорченный, встревоженный, с тоской думал: неужели 23-й Русский сезон в Париже станет провальным?

Ночь перед генеральной репетицией Маэстро, как всегда, провел в театре, что-то доделывал. А утром, уставший и подавленный, он пришел к Лифарю с просьбой — впервые в жизни — и сказал умоляющим голосом: «Сережа, пожалуйста, прошу тебя, спаси… Я еще никогда не проваливался, а теперь чувствую, что провалюсь, если ты не захочешь помочь мне… сыграть „Блудного сына“ так, как нужно, — драматически, а не

просто холодно-танцевально. Я рассчитываю, Сережа, на тебя!»

Но в душе Лифаря всколыхнулись былые обиды, которые, казалось, заслонили чувство долга. А тут еще Сергей Павлович позвонил в гостиничный номер, сообщил, что не вернется до начала спектакля, и попросил прислать ему в театр фрак. Так прежде никогда не бывало! Перед премьерой он всегда целовал и крестил Лифаря, а сейчас, получается, избегает оставаться с ним наедине…

Эти горькие мысли пронзили Сергея-младшего, и он, рухнув на кровать, заявил находившемуся рядом Корибут-Кубитовичу: «Я не пойду в театр сегодня. Я не чувствую „Блудного сына“ и боюсь, что провалю его…»

Несчастный Павел Георгиевич неоднократно пытался уговорить, убедить Лифаря не доходить до крайности, а сам, побледнев как полотно, едва держался на ногах. Сергей, не на шутку испуганный, ничего не мог с собой поделать — в его душе происходила «громадная внутренняя работа»: перед мысленным взором вставали картины ранней юности, первая неудачная попытка бегства за границу… Совершенно отчетливо, словно наяву, он видел перед собой лицо Дягилева — больного, уставшего, постаревшего. Мысли сплетались в какой-то фантастический клубок, и вдруг… Лифарь ощутил себя блудным сыном Маэстро. Оказывается, всё не так уж сложно: ему нужно сыграть именно себя! И он тут же вскочил с криком: «Едем в театр!»

Первым в тот вечер 21 мая шел балет «Послеполуденный отдых фавна». Лифарь танцевал, как обычно, с блеском, но силы берег для двух (!) премьер. Вторым номером в программе стояла «Лиса», «синтез танцев и акробатики», что было чрезвычайно модно, поэтому ее создателей ждал гарантированный успех. Стравинский вышел на поклон вместе с артистами — среди них не было только Лифаря. Тот, поискав глазами Дягилева, но так и не увидев, счел, что нет никакого смысла кланяться публике. Ухватившись за какой-то железный болт, Серж стоял за кулисами, отмахиваясь от С. Л. Григорьева, который взволнованно шептал: «Немедленно выходите на сцену». Но обида на Дягилева, который не захотел разделить его успех, оказалась сильнее всего! На поклон он так и не вышел.

Начался антракт, после которого должен идти «Блудный сын». Волновались, конечно, все создатели спектакля, но Прокофьев и Лифарь — особенно, хотя каждый по-своему. Композитор не спал почти всю ночь накануне премьеры, мысленно продолжал спор с Маэстро, словно пытался защитить «правое дело — евангельскую притчу» от «неприличия», и был

абсолютно уверен: балет провалится…

Волнение оказалось таким сильным, что Сергей Сергеевич уже не отдавал себе отчета в том, насколько прекрасен смысл притчи, заключающийся во всепрощении отца. А ведь он очень важен, в особенности для русских эмигрантов, которых после революции судьба разметала по свету.

Лифарь же думал перед началом спектакля лишь об одном: где Дягилев? Почему его нигде не видно? Ведь родившийся образ — для него! Но отступать поздно… Вот Прокофьев становится за дирижерский пульт, звучат первые звуки увертюры, поднимается занавес… О своих переживаниях в эти минуты лучше всего рассказывает сам артист: «…финальная сцена „Блудного сына“. Я выхожу и начинаю почти импровизировать ее, охваченный дрожью, трепетом, экстазом. Играю себя — „блудного сына“, потерявшего веру в друзей, ставшего одиноким, усталым, замученным своими мыслями, замученным людьми, обманувшими мою детскую, слепую веру в них… Вся боль, страдание и разочарование, всё каким-то экстатическим чудом было драматически-пластично воплощено в пяти-шести минутах сценического действия. Эта финальная сцена была игрой, но какой игрой — куском жизни, брошенным на сцену, и так я никогда еще не играл и никогда не буду играть».

Балет имел оглушительный успех — публика неистовствовала, многие в зале плакали. Бесконечные крики «браво!», «гениально!», «автора!» то и дело заглушали шквал аплодисментов. Первым на поклон вышел Прокофьев, за ним — Баланчин и Кохно. Сзади шел заплаканный Серж Лифарь, который по-прежнему искал взглядом Дягилева и не находил его.

Только в гримуборной, заполненной до отказа людьми, он, наконец, видит, что Сергей Павлович стоит в уголочке, стараясь оставаться незамеченным, а по его щекам катятся крупные слезы. Но мнение о спектакле в целом и об исполнении Лифаря Дягилев высказал лишь в ресторане «Capucines», где они ужинали после премьеры в кругу ближайших друзей. Усадив Сергея-младшего между Мисей Серт и Коко Шанель, Маэстро поднял бокал, скорбно посмотрел на своего воспитанника и после долгого молчания произнес: «Спасибо тебе, Сережа, ты большой настоящий артист. Теперь мне тебя нечему учить, я у тебя должен учиться».

…Казалось бы, сезон в «Театре Сары Бернар», прошедший блестяще, должен оставить о себе добрую память. Но буквально в последний день выступлений артистов, 12 июня, произошел инцидент, который произвел тягостное впечатление на присутствующих и был воспринят ими как дурной знак.

После окончания спектакля Дягилев, как обычно, отправился в ресторан, а Лифарь переодевался в гримуборной. Уже готовый ехать ужинать, он вспомнил о лежавших на шкафу эскизах Жоржа Руо, подаренных ему Маэстро. Сергею стоило только протянуть руку, чтобы взять их… Вдруг зеркало, кем-то положенное на эскизы, упало сверху и разбилось вдребезги. Танцовщик с тоской подумал, что Русский балет больше никогда не вернется в этот театр.

Вместе с Павлом Челищевым и Борисом Кохно он собрал осколки и, «чтобы предупредить несчастье», бросил их с моста в Сену. Затем они вместе поехали в ресторан к Дягилеву. Но пережитое волнение оказалось таким сильным, что скрыть его Сергею не удалось. Тут же последовали вопросы: «Что с тобой? Почему ты такой бледный?»

Промолчать или, на худой конец, отшутиться не получилось. Лифарь рассказал верившему во все приметы Сергею Павловичу историю с зеркалом. Тот, по словам Сергея-младшего, «насмерть перепугался и, по крайней мере, в течение недели находился под гнетом этого впечатления». Видимо, следствием этих переживаний стало появление у него на теле фурункулов «невероятной величины», приносивших страдания.

После окончания парижского сезона труппа отправилась в Германию — Дягилев заключил ангажемент на выступления в Берлине и Кёльне. Он не забыл, конечно, о неудачном сезоне 1926 года, но надеялся на лучшее. Несмотря на многочисленные трудности, которые ему постоянно приходилось преодолевать, Маэстро давно выработал кредо, не раз помогавшее ему выйти победителем из самых тяжелых жизненных неурядиц: «Нельзя жить без надежды снова увидеть на заре луч завтрашнего солнца». На этот раз его надежды оправдались сполна: выступления Русского балета в Берлине прошли триумфально, театр всегда был полон, а пресса хвалебна. Берлинские балетоманы с восторгом приняли «Весну священную», «Половецкие пляски», а также несколько недавних постановок: «Блудного сына», «Бал», «Кошку»… Большой интерес вызвал также «Вечер Стравинского». К удовольствию зрителей, оркестром дирижировал Эрнест Ансерме, специально приглашенный Дягилевым для гастролей в Германии.

Удовлетворенный успехом, Маэстро отправился через Париж в Лондон — готовить продолжение сезона. Труппа же выехала в Кёльн, где артистам предстояло дать еще несколько представлений. В июле все должны были встретиться на берегах Темзы.

Последние сезоны в Лондоне оказались вполне удачными, но

Дягилев мечтал вернуться на сцену Ковент-Гардена, где труппа не выступала с 1920 года. Наконец, благодаря помощи сэра Томаса Бичема, леди Джульетт Даф и некоторых других влиятельных друзей ему удалось добиться своего. В программу он включил последние постановки Русского балета и «Весну священную». Сюрпризом для зрителей стало появление Тамары Карсавиной в «Петрушке» и Ольги Спесивцевой в «Лебедином озере». А напоследок был дан концерт, состоящий из симфонических произведений, прежде не слышанных лондонской публикой. Главный мотив введения этого новшества — страстное желание Дягилева показать зрителям свое новое открытие — Игоря Маркевича, к которому он всё больше и больше привязывался.

Был ли готов юный композитор к столь ответственному дебюту? Вряд ли. По всей видимости, Сергей Павлович в глубине души это понимал, но, нетерпеливый по характеру, он не умел ждать. Кроме того, как замечает С. Л. Григорьев, «выступление в Ковент-Гардене с балетом Дягилева давало Маркевичу уникальную возможность, которая могла более не повториться».

Маэстро понимал, что к дебюту молодого дарования публику нужно подготовить. 9 июля в письме редактору лондонской газеты «Таймс» он рассказывает о балете маститого Игоря Стравинского «Лиса» и предстоящем концерте его тезки: «… Игорю Маркевичу шестнадцать лет. Никто в мире не может угадать, что выйдет из этого замечательного юноши. Мне его музыка дорога, потому что я вижу в ней рождение того нового поколения, которое может явиться протестом против парижской оргии последних лет. Конечно, Маркевич и его единомышленники невольно впадают в другую крайность; всякая мелодическая романтика — их враг. Маркевич начинает с чрезмерной видимой сухости, он не может допустить ни одного компромисса. Настойчивость его ритмической динамики, этого продукта наших дней, особенно поразительна, имея в виду его годы. Темы его запрятаны в контрапунктные сундуки. Для нашего сегодняшнего слуха его музыка лишь соседствует с удовольствием. Но ему не всю жизнь будет шестнадцать лет, и слух наш найдет ключ к его испуганно запрятанному тематизму».

Дягилев, как всегда, был энергичен, вникал в каждую деталь. В день открытия сезона, 1 июля, он создал «атмосферу, наиболее благоприятную для восприятия» балета «Блудный сын», поместив его между двумя спектаклями-фаворитами — «Богами-попрошайками» и «Свадьбой Авроры». Конечно, во время каждого спектакля Маэстро с волнением следил за реакцией зрительного зала, радовался успеху балета «Бал» и триумфальному появлению Тамары Карсавиной в «Петрушке». И всё же с особым нетерпением

он ждал дебюта Маркевича, ради которого, несмотря даже на явное нездоровье, пренебрег требованием своего парижского врача Далимье лечь в клинику.

Накануне заявленного в программе выступления юного композитора Сергей Павлович организовал полуоткрытую генеральную репетицию «Лисы», на которой Маркевич исполнил свой фортепьянный концерт. Специально приглашенные друзья Дягилева и ведущие критики лондонских газет отнеслись к его юному протеже благосклонно, но, кажется, они скорее были готовы обсуждать «Лису», чем сочинение Маркевича.

Наступило 15 июля — день официального дебюта. Концерт молодого композитора состоялся после балетов «Карнавал» и «Послеполуденный отдых фавна» и перед балетами «Лиса» и «Боги-попрошайки». Нервное напряжение Дягилева, казалось, дошло до предела. Он безоговорочно верил в талант этого юноши и, превозмогая боль, делал всё, что в его силах, чтобы юный музыкант мгновенно стал знаменитым. Но поверит ли в его звезду так же безоговорочно публика?

Маэстро послал телеграмму Мизии Серт с просьбой приехать как можно скорее — для моральной поддержки. Она застала Дягилева в Ковент-Гардене «полумертвым от усталости» и впоследствии в воспоминаниях признавалась: «…при виде бедного Сержа, который, спускаясь по лестнице, опирался на плечо маленького Игоря Маркевича, глубокая тревога охватила меня. Лицо Дягилева искажала боль. Скверный фурункул внизу живота не заживал. Врачи настаивали, чтобы он поехал отдыхать и серьезно лечиться. Но Серж в это время был занят только Маркевичем…»

Увы, надеждам импресарио не суждено было сбыться. Его протеже играл свой концерт неровно, до совершенства было очень далеко. Скорее всего, добиться успеха ему помешали волнение и неопытность. После того как отзвучали последние аккорды, в зале раздались аплодисменты. Но они были не более чем знаком вежливости. Как свидетельствует режиссер Григорьев, «стало очевидно, что Маркевич еще не готов к публичному выступлению, особенно столь громко разрекламированному и перед такой строгой аудиторией, как публика Ковент-Гардена».

Звезда юного музыканта взойдет немного позже. Творческое наследие Маркевича-композитора окажется весьма значительным. В 19 лет он напишет музыку к балету «Ребус», в 21 год — к балету «Полет Икара». Правда, он всё же не станет крупным композитором, как мечтал его наставник, зато прославится в Европе и Америке как дирижер и разработает целый ряд приемов передачи музыкантам дирижерских указаний, в том числе для

левой руки, что поможет ему добиваться великолепных результатов в работе с оркестром. Его судьба в последующие годы окажется тесно переплетенной с двумя музыкальными коллективами: Маркевич будет руководить Парижским, а затем Монреальским симфоническими оркестрами. Но Дягилеву не суждено узнать об этом…

Лондонский провал Маркевича, который сразу же после выступления покинул британскую столицу, оказался для Маэстро настоящим ударом, причем настолько сильным, что его болезнь тут же обострилась. Он слег и в театре в ближайшие дни не появился. У артистов было тревожное настроение: хотя допущенные к Сергею Павловичу В. Нувель и Б. Кохно и уверяли их, что болезнь входит в обычное русло и требуются лишь покой и отдых, но многие в этом сомневались.

Неожиданно за неделю до окончания сезона Маэстро вновь приехал в театр. Невооруженным глазом было видно, что ему плохо, но Сергей Павлович крепился. Успех труппы вселял в него надежду на лучшее будущее, и он даже заговорил о планах на следующий год. Дягилев объявил режиссеру Григорьеву, что первым делом после окончания выступлений труппы в Лондоне собирается поехать в Германию, чтобы поговорить с П. Хендемитом о новом балете, «который тот замышляет». Не преминул он упомянуть и о Маркевиче, подчеркнув, что тот очень талантлив и скоро «сочинит для нас балет». К радости Сергея Павловича за успех «Весны священной» примешивались нотки горечи: «Наконец-то публика ее принимает. Нам потребовалось шестнадцать лет, чтобы ее убедить».

Последнее выступление труппы в Лондоне состоялось 26 июля. После окончания спектакля Дягилев вышел на сцену, чтобы попрощаться с артистами, которые на следующий день уезжали на гастроли в Остенде. Выглядел он плохо: «бледный, с темными кругами под глазами и лихорадочным взглядом», — но, превозмогая боль, приветствовал соратников словами:

— Завтра вы уезжаете, и я вас до осени не увижу. Я хочу, чтобы все хорошо отдохнули и вернулись к работе посвежевшими и бодрыми. У нас впереди насыщенный год. Все контракты подписаны, впервые за всю нашу историю мы уже заключили непрерывную серию ангажементов. Я благодарю вас за отличную работу, которая в большой степени и обусловила наши успехи. До свидания и удачи вам!

Потом, посмотрев на Данилову, которая в этот вечер с большим успехом исполнила главную роль в «Свадьбе Авроры», улыбнулся и сказал:

— Я не могу поцеловать каждого из вас, я поцелую за всех вас

Шуру.

После этого Сергей Павлович расстался с труппой, как оказалось — навсегда.

Ему бы обратиться к врачам, всерьез заняться здоровьем! С одной стороны, Дягилев, видимо, понимал важность такого шага, но с другой — явно не осознавал всей серьезности положения. Надеясь на улучшение самочувствия, он мечтал в ближайшие же дни отправиться вместе с Игорем Маркевичем на знаменитые музыкальные фестивали, которые ежегодно проводились в Германии и Австрии и собирали большое число любителей классической музыки. 23 июля, еще находясь в Лондоне, он пишет письмо, адресуя его юному таланту, о развитии которого так беспокоится:

«Господин Игорь!

Посылаю Вам четвертое заказное письмо! Еще посылаю один документ: чек на тысячу французских франков от 1 августа, который я прошу передать Вашей матери. Надеюсь, что у Вас все в порядке и что Ваша мать по-прежнему думает, что поездка в Германию будет для Вас очень полезна. Вы мне сказали в Лондоне, что она разрешила совершить это маленькое путешествие, и только при этом условии я предлагаю Вам ехать со мной на немецкие фестивали. Я верно считаю, что в настоящее время самое главное для Вас заключается в том, чтобы завершить музыкальное образование, познакомившись как можно полнее с хорошей музыкой. Прежде чем Вы начнете сочинять балет, Вам необходимо, чтобы Вы впитали музыкальную культуру, которая выявит в Вас подлинное музыкальное чувство, соответствующее сегодняшнему дню и, если будет угодно Богу, з а в т р а ш н е м у (разрядка С. П. Дягилева. — Н. Ч.-М.). Я чувствую себя немного стариком; однако надеюсь, что к концу недели буду чувствовать себя настолько лучше, что не устану во время путешествия. В четверг увижу своего врача в Париже и попрошу его разрешить эту поездку в поезде. У нас всё идет своим чередом. „Священная весна“ имела вчера настоящий триумф. Это дурачье дошло до ее понимания. Times говорит, что Sacre (балет „Весна священная“. — Н. Ч.-М.) для XX века то же самое, что 9-я симфония Бетховена была для XIX! Наконец-то! Нужно иметь терпение и быть немного философом в жизни, чтобы сверху смотреть на препятствия, которые маленькие и ограниченные люди воздвигают против всякого усилия преодолеть посредственность. Боже мой, это пошло, как хорошая погода, но что же делать: нельзя жить без надежды снова увидеть на рассвете луч завтрашнего солнца. До скорой встречи. *Ваш С. Д.*».

После прощания с труппой Сергей Павлович сразу же выехал в Париж для встречи с доктором Далимье. Тот отговаривал его от поездки в Германию и Австрию, убеждал «отправиться на какой-нибудь курорт и заняться серьезно лечением». Особенно же он был против посещения пациентом Венеции, сырой климат которой мог вызвать очередной рецидив болезни.

Но Сергей Павлович настоял на своем и поехал в Германию, а затем в Австрию. Они с И. Маркевичем, согласно воспоминаниям С. Лифаря, побывали на фестивалях в Баден-Бадене (28–30 июля), Мюнхене (30 июля — 5 августа) и Зальцбурге. На одном из концертов в Баден-Бадене Дягилев встретился с меценаткой герцогиней Винареттой де Полиньяк, которая неоднократно поддерживала его. Она нашла его сильно изменившимся. Здесь же Маэстро увиделся с Николаем Набоковым и его женой. Позже композитор с горечью писал: «…хотя он и произвел на нас очень нездоровое впечатление, всё же никак в голову не могла прийти мысль о столь близкой и страшной развязке».

Несмотря на плохое самочувствие, Дягилев со своим протеже посещает картинные галереи, антикваров, у которых покупает книги, слушает музыку. В эти же дни он общается с Паулем Хендемитом и Рихардом Штраусом, который дарит ему свою «Электру» с автографом. 1 августа в Мюнхене Сергей Павлович отправляется вместе с Маркевичем в «Театр Принца-регента», чтобы «на священной земле Вагнера» послушать его оперу «Тристан и Изольда». В антракте Игорь замечает, что Дягилев не может сдержать рыданий. Он с испугом спрашивает, что случилось, и в ответ слышит: «Это та самая вещь, которую я слушал когда-то с моим кузеном Димой».

То ли в конце концов Игорь Маркевич разочаровал Дягилева своей незрелостью, то ли сам он слишком устал от ежедневного общения с юношей, но дней через десять после встречи, о которой Сергей Павлович еще недавно мечтал, он почувствовал, что его тянет вернуться «к покою и к старым привязанностям».

Посадив 7 августа Игоря на поезд, идущий в Веве, и перекрестив его на прощание, Сергей Павлович едет в отель и пишет большое письмо верному Пафке с перечнем того, что кузен должен привезти, вплоть до «флакона духов Mytsouko от Guerlain (Champs Elysees) франков в 100–150». В этом вроде бы деловом письме прорывается мольба, обращенная к близкому человеку: «Послал тебе телеграмму, прося приехать в Венецию. Хочу тебя видеть и к тому же продолжаю хворать и вижу тебя рядом со мною, отдыхающим в Венеции. Рана зажила, но начались какие-то гадкие ревматизмы, от которых очень страдаю». В тот же день Сергей Павлович выехал из Зальцбурга в свою любимую Венецию.

На следующий день туда же приехал Серж Лифарь — отдыхать. Но, не увидев на вокзале Дягилева, он разволновался и поехал в Гранд-отель. Вид Сергея Павловича, машущего рукой в знак приветствия из окна, показался Лифарю ужасающим. За прошедшие со времени их расставания две с половиной недели Маэстро стал «белый-белый, старый, слабый…». Он признался, что поездка в Германию «не удалась», в Мюнхене у него началась сильная боль в спине, которая «вот уже шестые сутки не прекращается ни на одну минуту», и буквально простонал: «Не могу спать, не могу двигаться, не могу есть. Желудок совсем не варит, а тут еще на прошлой неделе проглотил свой зуб и боюсь, как бы не было воспаления слепой кишки…»

Сергей-младший не на шутку испугался и повез больного к местному доктору. Тот внимательно осмотрел пациента, но не нашел ничего серьезного и посоветовал «долечить фурункулы, делать массаж ног, а главное — отдохнуть в полном покое». На какое-то время Дягилев успокоился, а Лифарь — нет: его пугала даже не сама болезнь Маэстро, а его подавленное настроение, безразличие ко всему окружающему. Сидя на площади Святого Марка, где они провели вдвоем остаток вечера, Сергей Павлович то и дело повторял: «Как я устал! Боже, как я устал!»

Вернувшись в отель, он заказал номер с двумя кроватями и попросил Лифаря не покидать его ночью — панически боялся остаться один, мучимый страхом смерти. Начались долгие бессонные ночи. Сергей-младший стал для терявшего силы Дягилева и сиделкой, и утешителем. Но справиться со всем одному было сложно, и он торопил телеграммами Павла Георгиевича, пытался найти Кохно, уехавшего по делам в Тулон.

А Сергей Павлович — особенно по ночам — словно спешил высказаться. Как пишет С. Лифарь, он вспоминал «свою молодость, свое студенчество, говорил, что это было самое счастливое время всей его жизни, рассказывал о своем путешествии по Волге, на Кавказ и плакал, вспоминая Волгу — красивейшую русскую реку и левитановские пейзажи, тосковал по России, которую больше никогда не увидит, как никогда не воскресит студенческих годов, когда начинал входить в жизнь… когда знал, что будет будущее — большое мировое будущее. С нежностью вспоминал о первых выездах за границу… о начале своей самостоятельной жизни, вспоминал о своем первом блестящем парижском оперно-балетном сезоне, когда Нижинский с Анной Павловой и Карсавиной в „Клеопатре“ и Шаляпин с Фелией Литвин в „Юдифи“ вместе с ним завоевывали Париж». Много говорил Дягилев и о музыке, словно искал в ней

«утешения и ласки». Но больше всего в эти дни и мучительные бессонные ночи он думал и говорил о смерти, спрашивал Лифаря: «Как ты думаешь, Сережа, я не умру теперь, болезнь моя не опасная?»

Двенадцатого августа, несмотря на все усилия Лифаря, Сергей Павлович слег окончательно. Температура с каждым днем поднималась всё выше. Правда, под воздействием аспирина и хинина она иногда немного спадала, но затем вновь начинались скачки. Профессор Витоли и доктор Бидали почти не отходили от больного, делали, что могли, но никак не могли объяснить такое сгорание организма, а главное — остановить его.

Приехал Борис Кохно, но Дягилев, метавшийся в жару и бредивший по ночам, слабо реагировал на появление своего секретаря. Правда, 17 августа, несмотря на высокую с утра температуру — 38,3 градуса, Сергей Павлович почувствовал некоторое облегчение, и молодые люди решили немного отдохнуть после завтрака — сыграть партию в пинг-понг. Но вдруг мальчик-грум принес им записку — это было последнее, что Маэстро написал в своей жизни. Видно, что рука его сильно дрожала, строчки вышли неровными: «Скажите доктору, что у меня пульс с ужасными перебоями. Если он может на минуту подняться, окончив завтрак, он увидит».

Послав за доктором и поспешив в номер, молодые люди увидели страшную картину: Сергей Павлович, «весь переворачиваясь и задыхаясь», пытался переползти по полу со своей постели на постель Лифаря. Он хотел вызвать лакея, но не мог дотянуться до звонка и упал… С этой минуты Кохно и Лифарь не отходили от больного ни на шаг, не оставляли одного.

Вскоре пришла телеграмма от Павла Георгиевича. В переводе с французского текст звучал следующим образом: «Рад приехать понедельник здоровье лучше Пауль». Сергей Павлович, когда ему прочитали послание кузена, грустно улыбнулся и сказал: «Ну, конечно, Пафка запоздает и приедет после моей смерти».

К сожалению, предчувствие его не обмануло.

Но скрасить «последние сознательные минуты» умирающего помогли друзья — Мизия Серт и Коко Шанель, которые приехали в Венецию на личном пароходе герцога Вестминстерского. Оказывается, Сергей Павлович успел отправить Мизии телеграмму: «Болен, приезжай скорее». И вот она с ближайшей подругой здесь. Значительно позже, на склоне лет, Серт написала в автобиографии: «Я нашла Дягилева в постели в маленькой комнате отеля в Лидо. Несмотря на удушающую жару, его бил озноб. На него надели смокинг, так как не оказалось никакой

другой теплой одежды… Меня сразил вид Сержа: по изможденному лицу струился какой-то нехороший пот. Только его красивые, ласковые глаза смогли улыбнуться, увидев меня. Рот сковывала гримаса страданий».

Вдруг, сделав усилие, он обратился к Мизии и заговорил о себе в прошедшем времени: «Я так любил „Тристана“… и „Патетическую“… любил больше всего на свете… Как? Ты этого не знала?.. О, поскорее послушай их и думай обо мне… Мися… Обещай мне носить всегда белое… Я всегда предпочитал видеть тебя в белом…»

Состояние больного всё ухудшалось, и 18 августа вызвали немецкого доктора Мартина. Но он, как и его итальянские коллеги, ничего не мог понять в болезни Сергея Павловича, и лишь предположил: «Может быть, острый ревматизм, может быть, тиф» (на последний диагноз как будто указывала температурная кривая, с правильным, постепенным повышением). Вызвали также сестру милосердия, поскольку Кохно и Лифарь совершенно обессилели.

Вечером пришла с цветами еще одна почитательница Маэстро — баронесса Катрин д'Эрланже. Сергей Павлович едва нашел в себе силы, чтобы сказать ей по-французски: «О, Катрин, Вы прекрасны, как я рад Вас видеть. Я так болен! Я очень, очень болен!»

После этого он впал в забытье, но затем пришел в себя — в последний раз. Обратился к Мизии, назвав ее «своим единственным настоящим другом», а потом — почему-то по-русски — сказал: «Мне кажется, словно я пьян…»

Умирающий временами бредил, дышал тяжело, с усилием. Около полуночи послали за доктором. Он сказал, что положение безнадежно, всё может быть кончено к восходу солнца. Вызвали священника и Мизию Серт, которая «сидела, ожидая сама не зная чего», в отеле «Даниэли». В два часа ночи температура у Сергея Павловича поднялась до 41,1 градуса и он начал задыхаться. Его пытались поить через соломинку, но он не мог даже глотать. На рассвете больной начал часто-часто дышать ртом, но не мог вдохнуть воздух в грудь. С. Лифарь вспоминает о последних мгновениях Дягилева:

«В 5 часов 45 минут дыхание остановилось, я стал в ужасе трясти его, и сердце снова забилось. Так я дважды возвращал Сергея Павловича к жизни. Но в третий раз без всякой судороги, просто остановилось, прекратилось навсегда дыхание. Последнее движение головы — голова поникла. Доктор тихо подошел: „Конец“.

В это время первый луч восходящего солнца освещает две

огромные слезы, катящиеся по лицу Сергея Павловича».

…Заключительная фраза Тонио в опере Руджеро Леонкавалло «Паяцы» звучит оптимистически: Finita la commedia («Комедия окончена»). Но конец, который наступил в номере Гранд-отеля в Венеции, стал настоящей трагедией — не только для людей, собравшихся здесь, а также друзей и многочисленных почитателей таланта Сергея Павловича Дягилева, но и для всего искусства XX века.

Сестра милосердия закрыла Дягилеву глаза, которые уже не видели свет. И вдруг тишина, которая царила в номере отеля, где только что отошел в мир иной «самый великий кудесник искусства», словно взорвалась. Здесь, как вспоминает Мизия, «разыгралась чисто русская сцена, какую можно встретить в романах Достоевского»: Серж Лифарь, стоявший на коленях возле кровати, бросился на тело Сергея Павловича с одной стороны, Борис Кохно — с другой. Не помня себя от горя, они стали отталкивать друг друга, и между ними завязалась нешуточная борьба. Долго сдерживаемая неприязнь, возможно, даже ненависть, вызванная ревностью, прорвалась, сметая всё на своем пути. Оба издавали какое-то дикое рычание, намертво сцепившись, катались по полу, «раздирая, кусая друг друга, как звери». Они были в эти минуты похожи на собак, яростно сражавшихся «за труп своего владыки». Их с большим трудом разняли и, пытаясь хоть как-то успокоить, вывели из комнаты.

Пришла вторая телеграмма от Павла Георгиевича — он приезжал в Венецию днем 19 августа. Встречать его на вокзал поехал Борис Кохно. В номере отеля всё было готово для проведения панихиды. Окаменевший от горя Серж Лифарь с состраданием смотрел на Корибут-Кубитовича: «…бледный, белый старик входит в комнату, подходит к Сергею Павловичу, долго смотрит на него — у меня сердце разрывается за него, и я с трепетом, с дрожью жду, что вот сейчас произойдет что-то ужасное, — потом становится на колени, через минуту встает, по-русски широко крестится и отходит в сторону…»

Бедному Павлу Георгиевичу в эти дни было, пожалуй, тяжелее всех, ведь он, единственный из присутствовавших, был кровным родственником умершего; к тому же он сильно тревожился о судьбе младшего брата Сергея Павловича. (Позже стало известно, что Валентин Дягилев погиб на Соловках в августе того же года.)

После панихиды нужно было заниматься организацией похорон. Но — вот горькая ирония судьбы! — не было денег. Мизия Серт вспоминает: «…у бедного Сержа оказалось всего-на-

всего шесть тысяч франков, которые, естественно, я оставила мальчикам (С. Лифарю и Б. Кохно. — Н. Ч.-М.). К счастью, на мне была бриллиантовая цепочка… я решила заложить ее». После беспокойной ночи с сильнейшей грозой, когда «ветер-ураган валил деревья, молния прорезала комнату и странно освещала мертвое тело, как будто оживляла его», перед восходом солнца в номер гостиницы принесли гроб. Обложенный цветами Сергей Павлович, по признанию Лифаря, был «красив и свеж… как будто он и не умирал, и… не было этих ужасных дней и ночей». В руках у него был крестик — последний дар Мизии Серт. А Лифарь оставил себе на память прядь волос своего кумира и его запонки (позже он закажет две пары таких же с изображением папоротника-дягиля: именно от названия этого растения, как утверждал Маэстро, происходит его фамилия). Серж завязал покойному галстук, «вставил в манжеты свои запонки и в петличку туберозу, которую он так любил».

Гроб запаяли и на руках снесли по парадной лестнице отеля, опустили на повозку и повезли на пристань. Это было удивительное шествие: гроб с телом Маэстро везли по зеленому ковру — гроза поломала деревья, и вся дорога была устлана сучьями, зелеными ветками и листьями. Затем гроб и венки установили в большую черную гондолу, и она медленно поплыла к греческой церкви. Сбылось предсказание, сделанное Сергею Павловичу давным-давно: он действительно умер на воде, на острове Лидо.

После службы и отпевания кортеж, состоявший из вереницы гондол, отправился по сверкающей золотом глади Адриатики на остров-кладбище Сан-Микеле, где гроб опустили в приготовленную могилу. Позже на установленном в этом месте памятнике будут высечены слова, которые сам Маэстро написал на первом листе тетради, подаренной Сержу Лифарю для записей уроков Энрико Чекетти: «Желаю, чтобы записи учения последнего из великих учителей, собранные в Венеции, остались так же тверды и незабвенны, как и сама Венеция, постоянная вдохновительница наших успокоений. Сергей Дягилев. Венеция — 1926».

Круг замкнулся. Земная жизнь Сергея Павловича Дягилева закончилась, став отныне легендой. Началась его посмертная судьба.

ЭПИЛОГ

Незадолго до своей кончины Маэстро всерьез обсуждал с ближайшими соратниками возможность появления музея Дягилева. И хотя речь шла о времени после его ухода из жизни, он высказал свое мнение. Собственно говоря, оно заключалось в вопросе: «Что мы увидим в этом музее: мои старые шлепанцы, мои разбитые очки?»

Опасения были не напрасны. Конечно, жизнь Дягилева, без остатка отданная искусству, оставила глубочайший след в душах его современников, почитателей таланта, но материальных, вещественных свидетельств его служения действительно осталось немного. Коллекция старинных книг, которую он собирал с любовью и юношеским пылом, со временем была распродана на аукционах. Неизвестны также все адреса Маэстро — ведь, покинув Россию, он никогда не имел постоянного жилища. Упомянутые им шлепанцы и разбитые очки не сохранились. Зато свидетельствами подвига, совершенного им во имя искусства, служат старые афиши, программки спектаклей, газетные публикации, воспоминания друзей и исследования критиков.

Но главное — Дягилев остался жить в своих учениках и последователях. Сила влияния Маэстро оказалась столь велика, что они навек заразились «его вечно горевшим пламенем и его неустанным исканием новой и новой красоты, новой художественной радости». Несмотря на то, что труппа Русского балета Дягилева (Les Ballets Russes de Diaghilev), существовавшая 20 лет лишь благодаря фантастическому организаторскому таланту импресарио, после его смерти распалась, самые талантливые и целеустремленные ее члены нашли свой путь в искусстве, который привел их к мировой славе.

Тамара Карсавина, выступая на сцене до 1931 года, одновременно занималась преподавательской деятельностью. Кроме того, в начале 1920-х годов она сыграла эпизодические роли в нескольких немых фильмах производства Германии и Великобритании. В 1930–1955 годах она занимала должность вице-президента Лондонской королевской академии танца, кроме того, написала ряд статей, книгу воспоминаний «Театральная улица», учебные пособия по классическому танцу.

Михаил Фокин, реформировав балетный спектакль, способствовал появлению совершенно нового его типа: драматически насыщенного одноактного действа. В тесном сотрудничестве с композиторами и художниками-оформителями он создавал единый образ, в котором сливались пластика, музыка

и живопись. С 1921 года обосновавшись в США, Фокин открыл там студию. В 1930-х годах он ставил балеты для Иды Рубинштейн, Русского балета Монте-Карло, трупп «Орижиналь Балле Рюс» и «Балле Тиэтр». Работы этого выдающегося балетмейстера оказали решающее влияние на развитие хореографии XX века. Принципы хореографии Фокина в значительной степени определили дальнейшие пути развития балетного театра, были преобразованы в творчестве ряда хореографов следующего поколения. До сих пор в репертуаре ряда театров сохраняются поставленные им номер «Умирающий лебедь», балеты «Шопениана» («Сильфиды») и «Петрушка», иногда возобновляются «Жар-птица», «Видение розы» («Призрак розы»), «Шехеразада». Михаил Фокин оставил книгу воспоминаний «Против течения». После смерти великого хореографа восстановлением его балетов занимался сын Виталий, в последние годы — внучка Изабель Фокина.

Леонид Мясин поставил более семидесяти одноактных балетов, пройдя путь от балетмейстера-жаниста до хореографа-симфониста, обогатив выразительные средства балетной симфонии — жанра XX века, к которому он обратился первым на Западе. Именно благодаря Мясину в балетном театре стали по-новому использовать классическую музыку. Кроме того, он стал крупнейшим для своего времени постановщиком жанровых комедий, которые создавал на материале танца, искусства и фольклора разных стран и эпох: комедии дель арте, детских вальсов, испанского и американского бытового танцев. Под влиянием Мясина создали спектакли на национальный сюжет и на основе местного фольклора такие американские хореографы, как А. де Милль и Ю. Лоринг. Выдающийся хореограф оставил воспоминания «Моя жизнь в балете».

Бронислава Нижинская, покинув антрепризу Дягилева, работала хореографом в парижской Гранд-опера, театре «Колон» в Буэнос-Айресе, в труппе Иды Рубинштейн, сотрудничала с Русской оперой в Париже. В 1932 году она организовала собственную труппу и возобновила с ней некоторые из своих ранних постановок, в том числе «Этюды» на музыку И. С. Баха. Став в 1937 году художественным руководителем парижской труппы Б. Полоне, Бронислава Фоминична поставила «Концерт Шопена», «Песню земли» Р. Палестера, «Краковскую легенду» М. Кондраки. Затем совместно с М. Рейнгардтом она работала в Берлине над спектаклем «Сказки Гофмана» и фильмом «Сон в летнюю ночь», в котором главные роли исполнили А. Маркова и А. Долин. В 1938 году Нижинская открыла собственную балетную школу в Лос-Анджелесе. Она работала приглашенным

хореографом в различных труппах, репетитором в «Большом балете маркиза де Куэвас». Возобновив в 1966 году балеты «Лани» и «Свадебка» в Лондонском королевском балете, она подтвердила репутацию одного из реформаторов балетного театра XX столетия.

Серж Лифарь поставил более двухсот балетов и дивертисментов в оперных спектаклях. После смерти С. П. Дягилева он многие годы был балетмейстером, солистом (до 1956 года) и педагогом парижской Гранд-опера. До его прихода балет в этом прославленном театре занимал второстепенное положение, служил «довеском» к оперным спектаклям. Дирекция не могла поверить, что публика придет именно на балетный спектакль. Но Лифарь, возглавив труппу, сделал очень многое для возрождения французского балета. Под его руководством балетная труппа Гранд-опера стала одной из лучших в Европе. Для этого театра он сделал не меньше, чем Мариус Петипа — для Мариинского. В 1944–1947 годах Лифарь руководил труппой «Нуво балле де Монте-Карло», в 1947-м основал в Париже Институт хореографии, с 1955 года вел курс истории и теории танца в Сорбонне, где специально для него была создана кафедра хореографии. Он был членом Академии изящных искусств, написал более двух десятков книг о балете, в том числе «Дягилев» и «Страдные годы. С Дягилевым».

Джордж Баланчин, проработав несколько лет во Франции, в 1933 году навсегда уехал в США, куда его пригласил известный деятель литературы и искусства Линкольн Керстайн для создания Школы американского балета и труппы «Американский балет». В 1936 году Баланчин поставил балет «Убийство на Десятой авеню» в мюзикле Р. Роджерса и Л. Харта «На пуантах», что стало началом обращения к серьезному танцу на Бродвее. В 1941 году для латиноамериканских гастролей американской труппы «Американ балле караван» Баланчин создал два самых знаменитых своих спектакля — «Балле Империал» на музыку П. И. Чайковского и «Кончерто барокко» на музыку И. С. Баха. В 1944 и 1946 годах хореограф сотрудничал с Русским балетом Монте-Карло. Основав совместно с Керстайном труппу «Нью-Йорк сити балле», Джордж Баланчин положил начало американской балетной школе, стал одним из величайших хореографов столетия.

Борис Кохно, обосновавшийся во Франции, принимал непосредственное участие во многих художественных предприятиях: в 1932–1937 годах работал в труппе Русского балета Монте-Карло, написал либретто нескольких балетов, занимался коллекционированием. Совместно с Баланчиным

Кохно создал труппу «Балет 1933», был организатором и руководителем труппы «Балет Елисейских Полей».

Некоторые последователи С. П. Дягилева, объединив усилия, создавали новые труппы, используя при этом марку Русского балета и сохраняя его репертуар. В 1932 году французский импресарио Рене Блюм и полковник де Базиль (В. Г. Воскресенский) создали на базе балетных трупп Оперы Монте-Карло и Русской оперы в Париже собственную — Русский балет Монте-Карло. Она выступала с произведениями, созданными под руководством Маэстро, не только в странах Европы, но и в США, Австралии, Латинской Америке, в том числе на Кубе, где способствовала возникновению национальной хореографии.

Этой антрепризе, менявшей в дальнейшем названия и руководителей, суждено было стать одной из крупнейших русских балетных трупп за рубежом. В 1939 году Русский балет Монте-Карло перебрался из Европы в США, просуществовав дольше, чем все другие аналогичные коллективы, работавшие за границей, — до 1962 года.

В этой труппе в разное время работали многие артисты «дягилевского призыва»: Михаил Фокин, Леонид Мясин, Бронислава Нижинская, Джордж Баланчин, Александра Данилова, Николай Зверев, Алисия Маркова, Анатолий Вильтзак, но постепенно в нее вливались и иностранные танцовщики. Русский балет Монте-Карло, несмотря на многолетнюю деятельность в США, так и не стал типично американским коллективом. Но тем не менее он оказал большое влияние на развитие хореографического искусства Северной и Южной Америки.

Однако, несмотря на многолетнюю плодотворную творческую жизнь коллектива, на исходе 1950-х годов стало ясно, что конец его близок. В нем, как и во многих других русских балетных труппах за рубежом, не нашлось личности масштаба Дягилева, а без организующего начала творческого руководителя, последовательно претворяющего в жизнь дерзкие замыслы, дальнейшее развитие труппы оказалось невозможным.

Что ж, Русский балет Дягилева, совершив при жизни его создателя и вдохновителя многолетнее триумфальное шествие по миру, остался в памяти людей как одна из самых прекрасных легенд XX столетия. К счастью, она жива и сегодня. В 2009 году в странах Европы, Азии, Америки, Австралии широко отмечали столетие Русских сезонов — детища Сергея Дягилева. Единственное из задуманного Маэстро, что ему не удалось сделать при жизни, — вернуться в Россию. Но теперь, спустя годы, «возвращение» человека, во многом опередившего свое

время, все-таки состоялось! В Санкт-Петербурге — городе, где к нему впервые пришло признание, прошел Международный фестиваль искусств «Дягилев. Постскриптум», объединивший крупнейшие учреждения культуры города.

Когда-то Серж Лифарь писал: «…чудесен творческий подвиг Дягилева, открывший миру новые земли Красоты, вечно не умирающее его дело, ибо оно вошло в плоть и кровь всего современного искусства и через него будет передано будущему искусству и Вечности. Дягилев — вечен, Дягилев — чудо».

Да будет так!

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Дед Сергея Дягилева Павел Дмитриевич. 1850-е гг.

Дом Дягилевых в Бикбарде. Современный вид

Евгения Николаевна и Павел Павлович Дягилевы. 1871 г.

Сережа Дягилев с отцом. 1874 г.

Сережа Дягилев с мачехой Еленой Валерьяновной. 1875 г.

Дом Дягилевых в Перми (ныне — Пермская гимназия № 1)

Тетка Дягилева А. В. Панаева-Карцева. К. Маковский. 1889 г.

Тетка Дягилева А. П. Философова

Гостиная в пермском доме Дягилевых. Современный вид

Сергей — гимназист. Середина 1880-х гг.

Пермская мужская классическая гимназия, где в 1883–1890 годах учился Дягилев. Конец XIX в.

Семья Дягилевых. Слева направо: Валентин, Павел Павлович, Юрий, Елена Валерьяновна, Сергей. 1880-е гг.

Столовая в пермском доме Дягилевых

Кузен Дягилева Дмитрий Философов. В. Серов. 1899

Сергей Дягилев — студент. Начало 1890-х гг.

В Санкт-Петербурге в доме 8 на Фонтанке Дягилев жил в 1900–1906 годах

Александр Бенуа. Л. Бакст. 1898 г.

«Дом Бенуа» на Екатерингофском проспекте (ныне — улица Глинки)

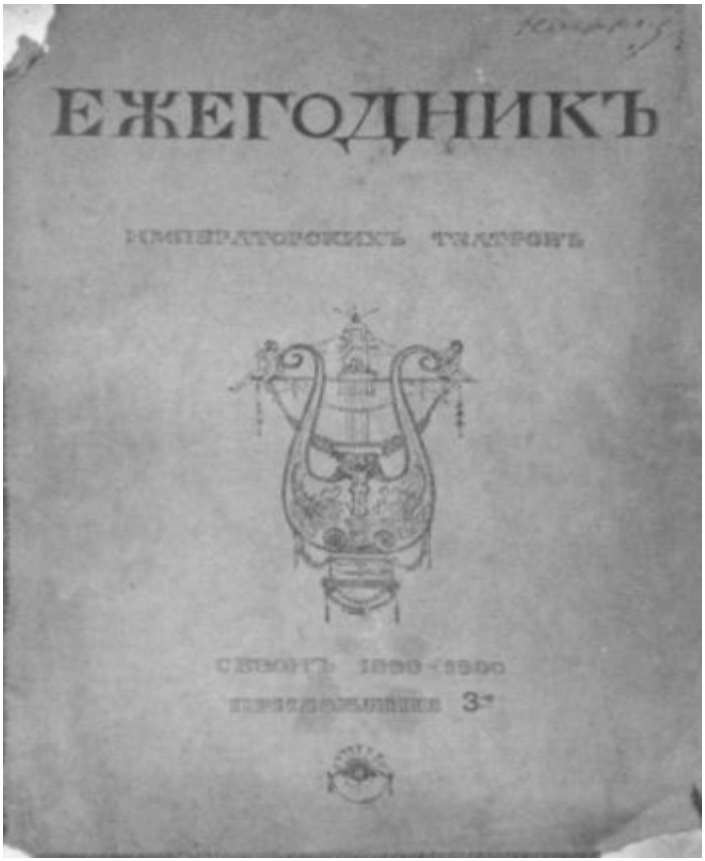
Сергей Дягилев. В. Серов. 1904 г.

С. Дягилев с кузенами П. Корибут-Кубитовичем и Д. Философовым. 1890-е гг.

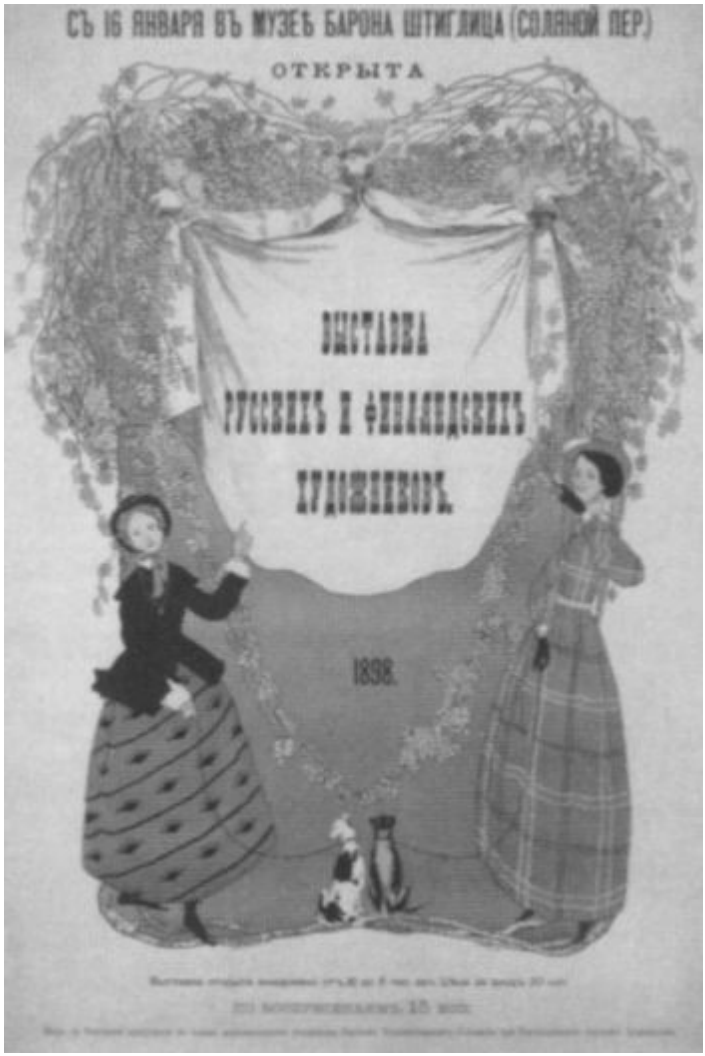
Музей Центрального училища технического рисования барона Штиглица в Петербурге

Директор Императорских театров князь С. М. Волконский в 1899 году принял Дягилева на работу

Его преемник В. А. Теляковский в 1901 году уволил Дягилева с «волчьим билетом»

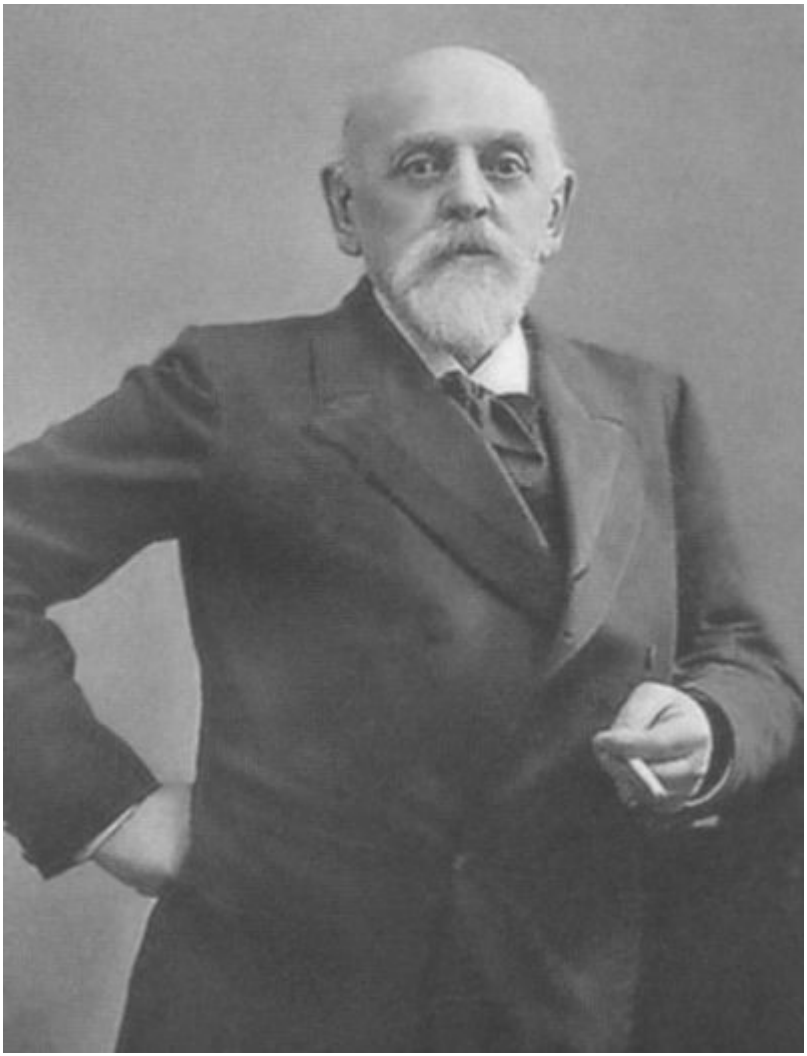


Ежегодник Императорских театров за 1899–1900 годы был подготовлен к печати Дягилевым



Афиша выставки русских и финляндских художников. 1898 г.

Меценаты — княгиня М. К. Тенишева



и С. И. Мамонтов финансировали издание журнала «Мир искусства»

На карикатуре «Идиллия» в журнале «Шут» Л. Н. Бакст изображен в виде петуха, С. П. Дягилев доит корову — М. К. Тенишеву; рядом стоят: Д. В. Философов, М. В. Нестеров, И. Е. Репин; С. И. Мамонтов — мамонт. П. Щербов. 1899 г.

Константин Сомов. Автопортрет. 1909 г.

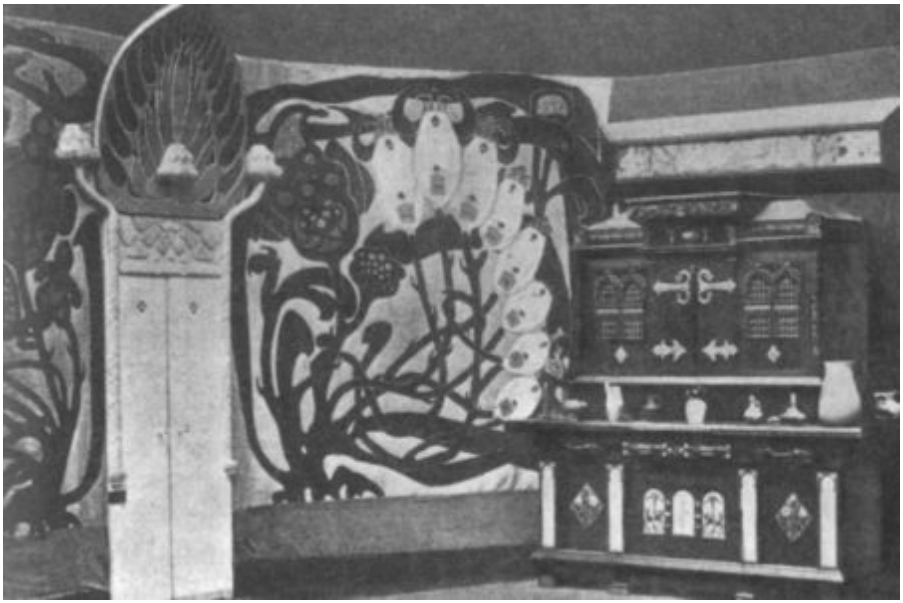
Лев Бакст. Автопортрет. 1893 г.

Обложка журнала «Мир искусства». К. Сомов. 1900 г.

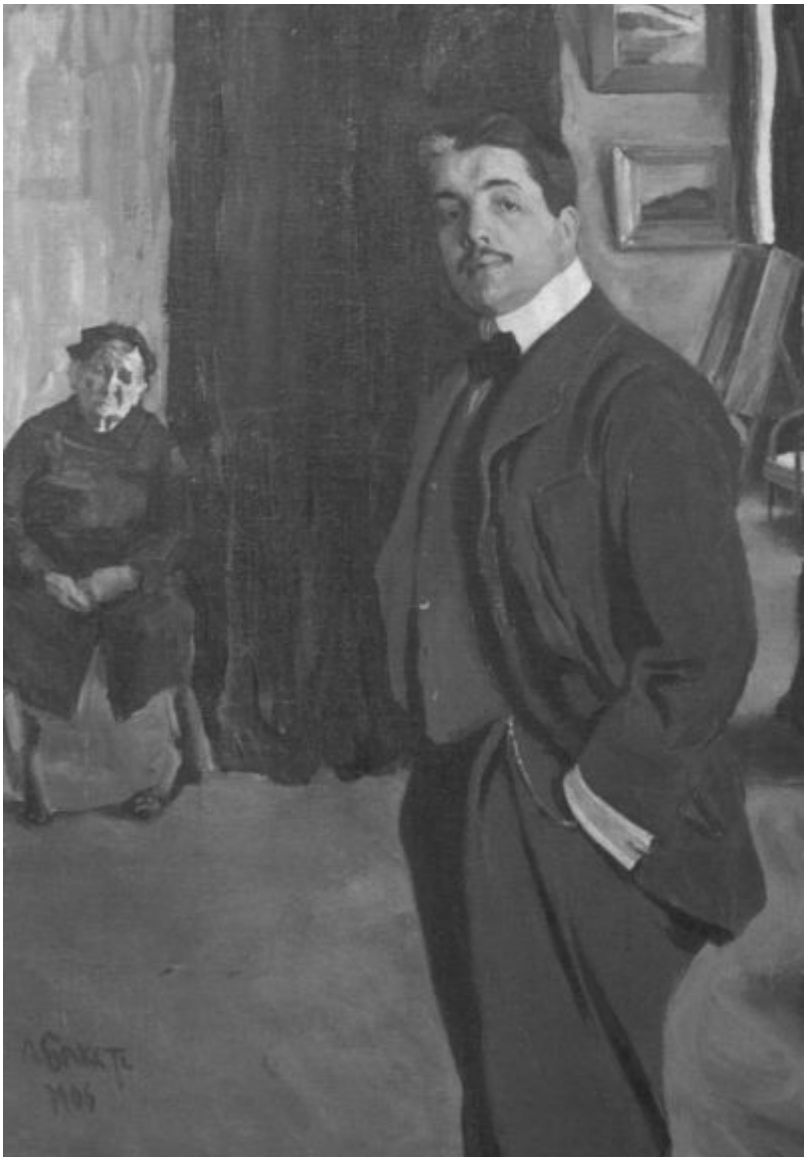
Обложка журнала «Мир искусства». Л. Бакст. 1902 г.

Вальтер Нувель. Л. Бакст.1895.

Евгений Лансере. К. Сомов. 1907 г.



Вторая выставка «Мира искусства». 1900 г.



Сергей Дягилев с няней. Л. Бакст. 1906 г.

Сергей Дягилев с любимой балериной Тамарой Карсавиной. 1910-е гг.

Федор Шаляпин в заглавной роли в опере «Борис Годунов»

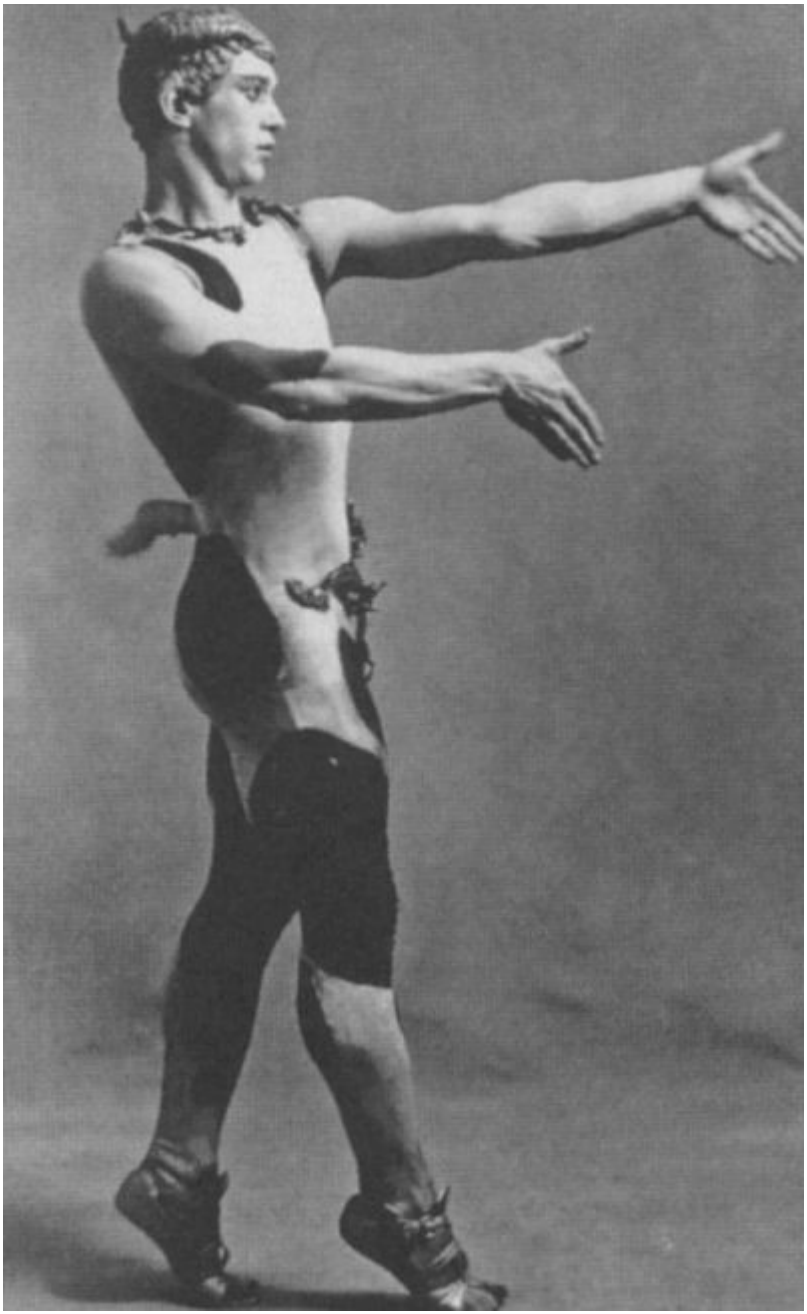
Фелия Литвин в заглавной роли в опере «Юдифь»

Русские сезоны в Париже начались на сцене Гранд-опера

Михаил Фокин и Тамара Карсавина в балете «Жар-птица»

Анна Павлова в балете «Павильон Армиды». 1909 г.

Труппа Дягилева многократно выступала в парижском театре «Шатле»



Вацлав Нижинский в балете «Послеполуденный отдых фавна». 1912 г.

Леонид Мясин в балете «Легенда об Иосифе». 1914 г.

Репетиция Русского балета. Второй слева — И. Стравинский, в центре стоит М. Фокин, крайняя справа — Т. Карсавина. 1910 г.

Ольга Спесивцева в балете «Кошечка». 1927 г.

Сергей Лифарь, Любовь Чернышева и Фелия Дубровская в балете «Аполлон Мусагет». 1928 г.

Педагог Энрико Чекетти и Леонид Мясин с артистками балета. 1915 г.

Сцена из балета И. Стравинского «Весна священная». 1913 г.

Сергей Дягилев и Игорь Стравинский. 1921 г.

Пабло Пикассо с женой, танцовщицей Русского балета Ольгой Хохловой

Занавес, созданный П. Пикассо к балету «Голубой экспресс». 1924 г.

Труппа Русского балета

Русский балет во главе с Дягилевым отправляется на гастроли

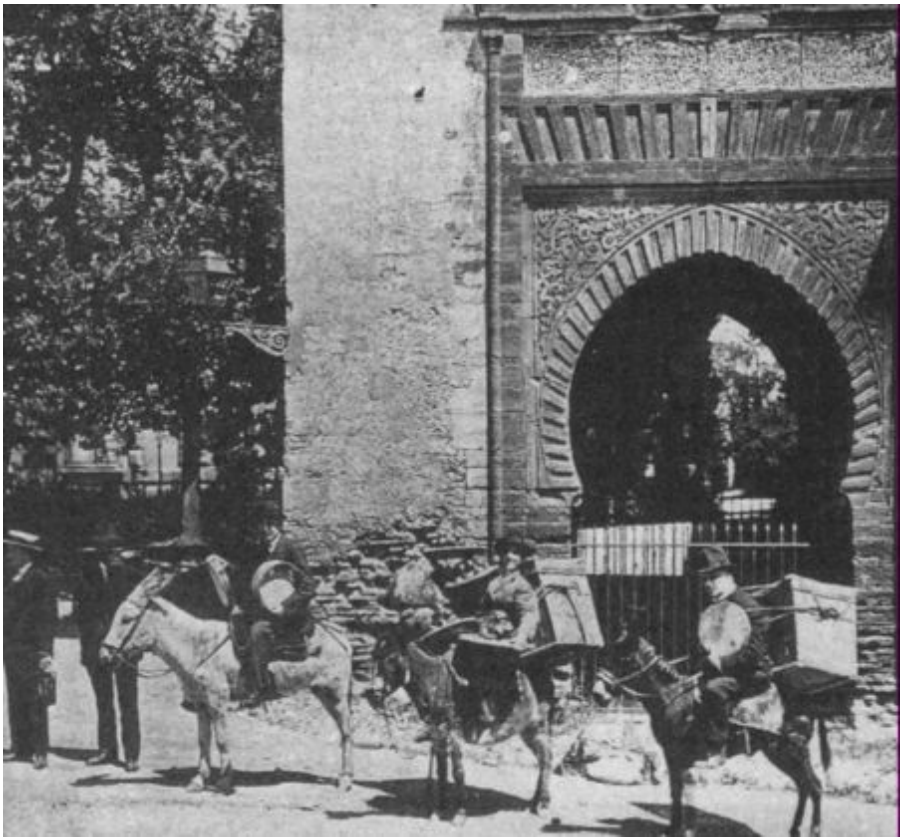
С. Дягилев с танцовщиками. Вверху — С. Лифарь

Серж Лифарь и Коко Шанель

Мизия Серт в платье от Шанель

После долгих скитаний Русский балет Дягилева нашел пристанище в Монте-Карло

Дягилев, возвращаясь из Америки на пароходе «Данте Алигьери», не расставался со спасательным кругом. 1916 г.



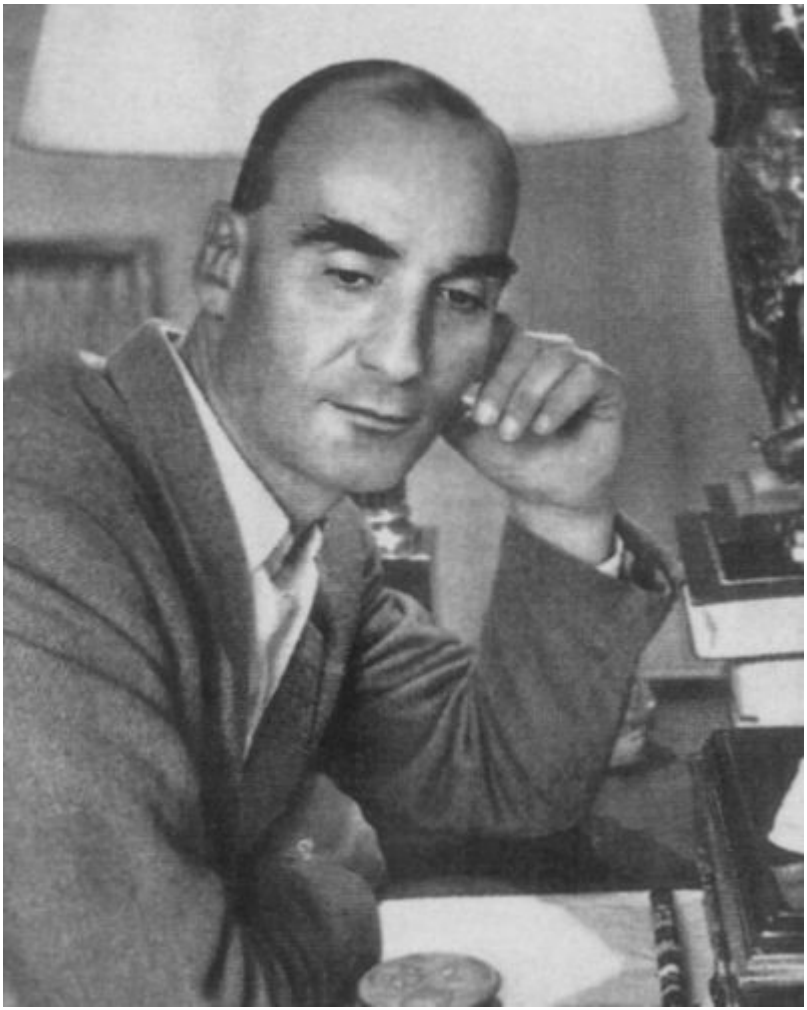
Л. Мясин и С. Дягилев в Испании. 1917 г.

«Цыганенок» С. Лифарь и С. Дягилев

Отель «Вилла д'Эсте» на озере Комо в Италии был одним из любимых мест отдыха Дягилева

Репетиция Русского балета в Лондоне. Крайние слева — Алиса Никитина и Антон Долин, в центре — Бронислава Нижинская. 1924 г.

Последняя встреча с Нижинским. На сцене Гранд-опера слева направо: Н. В. Кремнев, А. Н. Бенуа, Т. П. Карсавина, С. П. Дягилев, В. Ф. Нижинский, С. М. Лифарь. 1928 г.



Секретарь Дягилева и либреттист Борис Кохно

Юный композитор Игорь Маркевич — последняя привязанность Дягилева. К. Берар. 1929 г.

Посмертная маска Дягилева

Похороны Дягилева в Венеции. 1929 г.

Могила Дягилева на острове-кладбище Сан-Микеле в Венеции

Маэстро Дягилев. 1916 г.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ С. П. ДЯГИЛЕВА

1872, 19(31) марта — рождение в Селищенках Новгородской губернии в семье Павла Павловича и Евгении Николаевны Дягилевых сына Сергея.

21 июня — смерть матери.

1874, 14 октября — свадьба П. П. Дягилева и Е. В. Панаевой.

1875, 7 июля — рождение единокровного брата Валентина.

1877, 13 мая — рождение единокровного брата Юрия.

1882 — переезд Дягилевых из Санкт-Петербурга в Пермь, поступление Сергея в гимназию.

1890, 7 февраля — участие в литературно-художественном вечере в пермской Мариинской женской гимназии.

Лето — окончание гимназии, поступление на юридический факультет Санкт-Петербургского университета, знакомство с друзьями двоюродного брата Д. В. Философова, первая самостоятельная поездка за границу.

Октябрь — отец по решению суда объявлен несостоятельным должником, продажа имения Бикбарда и дома в Перми.

1892, январь — поездка с Д. В. Философовым в Москву, встреча с Л. Н. Толстым в его доме в Хамовниках.

1896, 8 января — публикация статьи С. П. Дягилева «Акварельная выставка» в столичном издании «Новости и биржевая газета».

Лето — окончание Санкт-Петербургского университета.

1897, февраль — организация Выставки английских и немецких акварелистов в музее Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица.

Май — Дягилев сообщает друзьям об идее создания творческого объединения, которое позднее получило название «Мир искусства». Октябрь — организация Выставки скандинавских художников в музее училища Штиглица.

1898, январь — организация Выставки русских и финляндских художников в музее училища Штиглица.

Март — подписание договора на издание ежемесячного художественного иллюстрированного журнала «Мир искусства».

Октябрь — ноябрь — подготовка к печати первого номера журнала «Мир искусства».

1899, январь — организация 1-й международной выставки картин журнала «Мир искусства» в музее училища Штиглица.

Сентябрь — начало службы чиновником по особым

поручениям при дирекции Императорских театров, подготовка к печати «Ежегодника императорских театров» за 1899–1900 годы с тремя приложениями.

1900, январь — организация 2-й выставки картин журнала «Мир искусства» в музее училища Штиглица.

1901, январь — организация 3-й выставки картин журнала «Мир искусства» в Императорской Академии художеств.

15 марта — увольнение из дирекции Императорских театров «без права поступления на государственную службу».

1902, март — организация 4-й выставки картин журнала «Мир искусства» в Пассаже.

Апрель — выход в свет монографии «Русская живопись в XVIII веке. Том I. Д. Г. Левицкий».

Ноябрь — организация 1-й московской выставки картин журнала «Мир искусства».

1903, февраль — организация 5-й выставки картин журнала «Мир искусства» в Обществе поощрения художеств.

1904, сентябрь — получение Большой Уваровской премии за монографию «Русская живопись в XVIII веке. Том I. Д. Г. Левицкий».

Декабрь — выход в свет последнего номера журнала «Мир искусства».

1905, 6 марта — 26 сентября — работа Историко-художественной выставки русских портретов в Таврическом дворце в Санкт-Петербурге, издание восьми выпусков каталога выставки.

1906, февраль — организация 6-й выставки картин журнала «Мир искусства» в Екатерининском зале шведской лютеранской церкви. Октябрь — 1-й Русский сезон в Париже, выставка «Два века русской живописи и скульптуры» в Осеннем салоне.

Ноябрь — выставка «Два века русской живописи и скульптуры» экспонируется в Берлине.

1907, 16–30 мая — 2-й Русский сезон в Париже, цикл русских исторических концертов в Гранд-опера.

1908, 17 мая — 14 июня — 3-й Русский сезон в Париже в Гранд-опера (19 мая — премьера оперы «Борис Годунов» с Ф. И. Шаляпиным в главной роли).

Октябрь — подготовка в Москве и Санкт-Петербурге гастролей русских артистов за рубежом. Начало сотрудничества с М. М. Фокиным.

1909, 18 мая — 19 июня — 4-й Русский сезон в Париже в театре «Шатле» (19 мая — премьера балетов «Павильон Армиды» и «Половецкие пляски», сюиты танцев «Пир», сцен из оперы «Князь Игорь»; 24 мая — оперы «Псковитянка»; 2 июня — балетов

«Сильфиды» и «Клеопатра», первого акта оперы «Руслан и Людмила»).

Сентябрь — поездка в Санкт-Петербург для подготовки очередных гастролей.

1910, 20 мая — 7 июля — 5-й Русский сезон в Париже в Гранд-опера (20 мая — премьера балетов «Карнавал», «Шехеразада» и дивертисмента «Ориенталии»; 18 июня — балета «Жизель», 25 июня — балета «Жар-птица»).

Декабрь — поездка в Москву и Санкт-Петербург для подписания контрактов с артистами балета, принятие решения о создании антрепризы Les Ballets Russes de Diaghilev (Русский балет Дягилева) с постоянной резиденцией в Монте-Карло.

1911, 19 апреля — конец апреля — начало 6-го Русского сезона в Монте-Карло в театре Казино (19 апреля — премьера балета «Призрак розы»; 26 апреля — балета «Нарцисс»).

Май — выступления труппы в римском «Театре Констанци».

6—17 июня — выступления в Париже в театре «Шатле» (13 июня — премьера балета «Петрушка»),

Ноябрь — выступления в Лондоне в Ковент-Гардене (30 ноября — премьера балета «Лебединое озеро»).

24—31 декабря — выступления в Париже в театре «Шатле».

1912, январь — февраль — выступления в Берлине, Дрездене, Вене.

Май — июнь — 7-й Русский сезон в Париже в театре «Шатле» (13 мая — премьера балета «Голубой бог»; 20 мая — балета «Тамар»: 29 мая — балета «Послеполуденный отдых фавна»; 8 июня — балета «Дафнис и Хлоя»).

12 июня — 1 августа — выступления в Лондоне в Ковент-Гардене. Август — выступления в Довилле на побережье Нормандии. Ноябрь — декабрь — выступления в городах Германии и Будапеште.

1913, январь — выступления в Вене.

Март — поездка Дягилева в Москву и Санкт-Петербург для формирования труппы.

Май — 8-й Русский сезон в Париже в «Театре Елисейских Полей» (15 мая — премьера балета «Игры»; 29 мая — балета «Весна священная»; 12 июня — балета «Трагедия Саломеи»),

Июль — выступления в Лондоне в Королевском театре «Дрюри-Лейн».

Ноябрь — разрыв отношений С. П. Дягилева с В. Ф. Нижинским. Декабрь — знакомство Дягилева с Л. Ф. Мясиным.

1914, апрель — начало 9-го Русского сезона в Монте-Карло в театре Казино (16 апреля — премьера балета «Бабочка»).

Май — июнь — продолжение 9-го Русского сезона в Париже в Грандопера (14 мая — премьера балета «Легенда об Иосифе»; 24 мая — балета «Золотой петушок»; 26 мая — оперы «Соловей»; 2 июня — оперы «Мидас»),

20 июля — смерть отца.

Июль — выступления в Лондоне в театре «Дрюри-Лейн».

1915, 20 декабря — благотворительный концерт в Женеве в «Гранд-Театре», во время которого состоялась премьера балета «Полуночное солнце».

1916, январь — апрель — гастроли в США.

Август — начало 10-го Русского сезона в Сан-Себастьяне (Испания) (21 августа — премьера балета «Менины»; 25 августа — балета «Кикимора»).

Октябрь — продолжение 10-го Русского сезона в Нью-Йорке в Метрополитен-опере (23 октября — премьера балета «Тиль Уленшпигель» — единственной постановки Русского балета, созданной без участия С. П. Дягилева).

1917, апрель — начало 11-го Русского сезона в Риме в «Театре Констанци» (12 апреля — премьера балета «Женщины в хорошем настроении» и музыкальной пьесы «Фейерверк»).

Май — продолжение 11-го Русского сезона в Париже, в театре «Шатле» (11 мая — премьера хореографических миниатюр «Русские сказки»; 18 мая — балета «Парад»),

Сентябрь — ноябрь — гастроли труппы в Южной Америке.

1917, декабрь — 1918, март — труппа находилась в Испании, выступлений не было из-за отсутствия контрактов.

1918, август — 1919, март — выступления труппы в Лондоне в мюзик-холле «Колизеум».

1919, июнь — смерть Е. В. Дягилевой-Панаевой.

Июль — 12-й Русский сезон в Лондоне в театре «Альгамбра» (5 июля — премьера балета «Волшебная лавка»; 22 июля — балета «Треуголка»).

1920, февраль — май — начало 13-го Русского сезона в Париже в Грандопера (2 февраля — премьера оперы «Песнь соловья»; 15 мая — балета «Пульчинелла»; 27 мая — оперы-балета «Женские хитрости»). Декабрь — продолжение 13-го Русского сезона в Париже в «Театре Елисейских Полей» (15 декабря — премьера обновленного балета «Весна священная»), разрыв С. П. Дягилева с Л. Ф. Мясиным.

1921, май — начало 14-го Русского сезона в Париже в театре «Гете-лирик» (17 мая — премьера балета «Шут» и сюиты андалузских танцев «Картина фламенко»).

Ноябрь — продолжение 14-го Русского сезона в Лондоне в театре «Альгамбра» (2 ноября — премьера балета «Спящая

красавица»).

1922, февраль — финансовый кризис, связанный с постановкой «Спящей красавицы».

Май — июнь — 15-й Русский сезон в Париже в Гранд-опера (18 мая — премьера балета «Свадьба Авроры» и «бурлескного балета с пением» «Лиса»; 3 июня — комической оперы «Мавра»).

1923, июль — 16-й Русский сезон в Париже в театре «Гете-лирик» (13 июля — премьера балета «Свадебка»), выступление в Версальском дворце.

1924, январь — начало 17-го Русского сезона в Монте-Карло в театре Казино (3 января — премьера балета «Искушение пастушки»; 5 января — комической оперы «Лекарь поневоле»; 6 января — балета «Лани»; 8 января — обновленного балета «Женские хитрости» («Чимарозиана»); 19 января — балета «Докучные»).

Июнь — продолжение 17-го Русского сезона в Париже, в «Театре Елисейских Полей» (24 июня — премьера балета «Голубой экспресс»).

Ноябрь — декабрь — выступления в Лондоне в театре «Колизеум».

1925, апрель — начало 18-го Русского сезона в Монте-Карло в театре Казино (28 апреля — премьера балета «Зефир и Флора»),

Июнь — продолжение 18-го Русского сезона в Париже в театре «Гете-лирик» (17 июня — премьера балетов «Песнь соловья» и «Матросы»),

Декабрь — окончание 18-го Русского сезона в Лондоне в театре «Колизеум» (11 декабря — премьера балета «Барабо»).

1926, май — июнь — начало 19-го Русского сезона в Париже в «Театре Сары Бернар» (18 мая — премьера балета «Ромео и Джульетта»; 29 мая — балета «Пастораль»; 3 июня — балета «Чертик из табакерки»). Ноябрь — декабрь — продолжение 19-го Русского сезона в Лондоне в театре «Лицеум» (3 декабря — премьера балета «Триумф Нептуна»).

1927, 30 апреля — премьера балета «Кошка» в Монте-Карло в театре Казино.

Июнь — 20-й Русский сезон в Париже в «Театре Сары Бернар» (1 июня — премьера балета «Меркурий»; 7 июня — балета «Стальной скок»).

Август — арест в Ленинграде брата С. П. Дягилева Валентина.

1928, июнь — 21-й Русский сезон в Париже в «Театре Сары Бернар» (6 июня — премьера балета «Ода»; 12 июня — балета «Аполлон Мусагет»).

Июнь — июль — 22-й Русский сезон в Лондоне в «Театре Его

Величества» (16 июля — премьера балета «Боги-попрошайки»).

1929, апрель — май — начало 23-го Русского сезона в Монте-Карло в театре Казино (9 мая — премьера балета «Бал»).

Май — продолжение 23-го Русского сезона в Париже в «Театре Сары Бернар» (премьера обновленного балета «Лиса» и балета «Блудный сын»).

Август — гибель на Соловках В. П. Дягилева.

19 августа — смерть С. П. Дягилева в Венеции. Похоронен на острове-кладбище Сан-Микеле.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Аловерт Н. Балерина-ассолюта Александра Данилова // Русский базар. 2004. № 7 (407). 5—11 февраля.

Бакл Р. Вацлав Нижинский: Новатор и любовник. М., 2001.

Балет: Энциклопедия. М., 1981.

Белый А. Начало века. М., 1990.

Бенуа А. Н. Дневник 1906 года // Наше наследие. 2006. № 77.

Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 2 кн. М… 2005.

Блудный сын Сергей Павлович Дягилев. СПб., 2009.

Волконский С. Воспоминания: В 2 т. М., 2004.

Гладышев В. К Дягилевым ездили по тревоге // Пермские новости. 1997. № 89. 6 июня.

Грабарь И. Э. Моя жизнь. М., 2001.

Григорьев С. Л. Балет Дягилева. 1909–1929. М., 1993.

Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987.

Дягилев С. Современные скандинавские художники // Северный вестник. 1897. № 11.

Дягилева Е. В. Семейная запись о Дягилевых / Подгот. текста Е. С. Дягилевой, Т. Г. Ивановой. СПб.; Пермь, 1998.

Егорова Е. И. Семья Дягилевых и культурная жизнь Перми XIX в. // Сергей Дягилев и художественная культура XIX–XX вв: Материалы Первых дягилевских чтений. Пермь, 1987. С. 7–8.

Иванов В. Г. Последний фаворит С. П. Дягилева // С. Дягилев и русское искусство XIX–XX вв.: В 2 т. Пермь, 2005. Т. 1.

Карсавина Т. Театральная улица: Воспоминания. М., 2004.

Копшицер М. И. Валентин Серов. М., 1967.

Красовская В. М. История русского балета. СПб.; М.; Краснодар, 2008.

Ласкин А. С. Русский период деятельности С. П. Дягилева: формирование новаторских художественных принципов. СПб., 2002.

Ласкин А. С. Долгое путешествие с Дягилевыми. Екатеринбург, 2003.

Литвин Ф. Моя жизнь и мое искусство. Л., 1967.

Лифарь С. Дягилев. СПб., 1993.

Лифарь С. М. Страдные годы. С Дягилевым: Воспоминания. Киев, 1994.

Львов Я. Бенефис Н. А. Никулиной // Новости сезона. 1911. № 2306. 14 декабря. С. 9.

Любимов Л. «Аполлон» и «Ода»: Беседа с авторами // Возрождение. 1928. 24 июня.

Масси С. Земля Жар-птицы: Краса былой России. СПб., 2000.

Милюков П. Н. Очерки по истории русской культуры: В 3 т. М., 1994. Т. 2. Ч. 2.

Михайловский Н. К. Четыре художественные выставки // Русское богатство. 1898. № 3.

Мясин Л. Ф. Моя жизнь в балете. М., 1997.

Нижинская Р. Вацлав Нижинский: Воспоминания. М., 2005.

Нижинский В. Чувство: Тетради. М., 2000.

Осадчая И. Джон Мейнард Кейнс и Лидия: Великий реформатор капитализма и балет // Наука и жизнь. 2007. № 5.

Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки: В 3 т. М., 2003.

Прокофьев С. С. Автобиография. М., 1982.

Русское Зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. М., 1997.

С<юннерберг> Конст. Парижские газеты о русской выставке // Золотое руно. 1906. № 11.

Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи. Открытые письма. Интервью. Современники о Дягилеве: В 2 т./ Сост., вступ. ст., коммент. И. С. Зильберштейна, В. А. Самкова. М., 1982.

Сергей Павлович Дягилев. 1872–1929: Материалы к библиографии. СПб., 2007.

Серт М. Мизия, или Пожирательница гениев. М., 2001.

Смолярова Т. И. Париж 1928: Ода возвращается в театр. М., 1999. Стравинский И. Диалоги. Л., 1971.

Суриц Е. Русская балерина в Америке//Кулиса. 2001. № 10 (69). 15 июня.

Суриц Е. Я. Мясин начинался так… / С. Дягилев и русское искусство XIX–XX вв. Т. 1.

Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров. 1898–1901. Москва. М., 1998.

Терапиано Ю. Встречи: Русский Париж / Сост., предисл. и коммент. Т. П. Буслаковой. М., 1998.

Толстой А. В. Русское искусство: зарубежные маршруты // Русское искусство. 2004. № 3.

Федоровский В. Сергей Дягилев, или Закулисная история Русского балета. М., 2003.

Фокин М. М. Против течения. Л.; М., 1962.

Цветаева М. И. Сочинения: В 2 т. М., 1988. Т. 2.

Чествование Н. А. Никулиной // Театр. 1911. № 976. 13 декабря. С. 5. Шервашидзе А. Выставка русского художества в Париже // Золотое руно. 1906. № 11–12.

Яковлева Ю. Великая неудачница // Коммерсантъ — Санкт-Петербург. 2001. № 197 (2327). 26 октября.

col1_1 А. Римский-Корсаков: Воспоминания: В 2 т. Л., 1960. Т.

2.

«Я увез из Перми воспоминание…»: Письма, дневники, воспоминания русских писателей, связанные с Пермским Прикамьем / Сост. Д. А. Красноперов. Пермь, 1989.

Astruc G. Le Pavilion Des Fantomes. Souvenirs. Belfond, 1987.

Buckle R. Diaghilev. L., 1993.

Buckle R. In search of Diaghilev. L., 1955.

Frank M. L'Homme. Le Compositeur. Le createur de la Rythmique. Neuchatel (Suisse), 1965.

Garafola L. Diaghilev's Ballets Russes. N. Y., 1989.

Kochno B. Diaghilev and the Ballets Russes. N. Y., 1970.

Lieven P. The Birth of Ballets Russes / Trans, by L. Zarine. London, 1956.

Nabokov N. Cosmopolite. Une vie, pleine de musique. Paris, 1976.

Propert W. A. The Russian Ballet 1921–1929. London, 1931.

Sokolova L. Dancing For Diaghilev. San Francisco, 1989.

notes

Примечания

1

Семейное сходство (фр.). (Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, примечания автора.)

2

События, происходившие в России до 14 февраля 1918 года, датируются по юлианскому календарю (старому стилю), а имевшие место позже или за границей — по григорианскому (новому стилю).

3

Фортепиано знаменитой немецкой фирмы.

4

Katzenjammer (нем.) — букв, кошачья скорбь. (Прим. ред.)

5

«Хорошая девушка» заразила Дягилева дурной болезнью. {Прим. ред.)

6

Антонио Котоньи (1831–1918) — итальянский оперный баритон и музыкальный педагог, профессор Санкт-Петербургской консерватории (1894–1898).

7

Гварди — семья венецианских художников, самыми знаменитыми среди них были Джанантонио Гварди (1699–1760) и его брат Франческо (1712–1792).

8

Автор иронично сравнивает друзей Дягилева с персонажами романа Чарлза Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба».

9

Комедия Л. Н. Толстого. (Прим. ред.)

10

Аделина Патти (1843–1919) — итальянская певица, колоратурное сопрано, выступавшая на оперной сцене и в концертах во многих странах, в том числе неоднократно с 1869 по 1904 год в России. (Прим. ред.)

11

Александр Людвигович Штиглиц (1814–1884) — самый влиятельный российский банкир, монополист в области международных расчетов, меценат, передал миллион рублей на создание училища технического рисования, открытого в 1879 году и ставшего первым в России центром декоративно-прикладного искусства. Барон также завещал пять миллионов рублей на создание при училище художественного музея. (Прим. ред.)

12

Уолтер Крейн (1845–1915) — английский живописец, декоратор и дизайнер.

13

Стиль либерти (флореале) — итальянская разновидность модерна (от фр. moderne — современный) — художественного направления в искусстве, наиболее популярного во второй половине XIX — начале XX века, отличительными особенностями которого являются отказ от прямых линий и углов, интерес к новым технологиям (в особенности в архитектуре), расцвет прикладного искусства. Модерном называется также стиль Тиффани в США, ар нуво или фин де секль (буквально «конец века») во Франции, югендштиль в Германии, сецессион в Австрии, модерн стайл в Англии, модернизмо в Испании и т. п.

14

Хосе (Хусепе) де Рибера (1591–1652) — испанский живописец, рисовальщик и гравер, известный представитель искусства барокко.

15

Поэтесса и писательница З. Н. Мережковская более известна под своей девичьей фамилией Гиппиус.

16

Вероятно, происходит от фр. charmante — прелестный, очаровательный. (Прим. ред.)

17

Септимий Бассиан Каракалла — римский император (211–217), отличавшийся жестоким характером; явился виновником смерти тестя, жены, зятя и брата и женился на мачехе. (Прим. ред.)

18

Иезавель — персонаж Ветхого Завета, высокомерная, деспотичная и кровожадная жена израильского царя Ахава, дочь сидонского царя Ефваала (Этбаала), пытавшаяся насадить в народе Израиля культ бога Ваала, из-за козней которой вынужден был бежать пророк Илия. Ее имя сделалось впоследствии синонимом всякого нечестия. (Прим. ред.)

19

Имеются в виду жена Николая II Александра Федоровна и его мать, вдовствующая императрица Мария Федоровна.

20

Академизм — направление в европейской живописи XVII–XIX веков, связанное с появлением академий художеств. Его стилистической основой являлось следование внешним формам классического искусства Античности и Возрождения. Для русского академизма первой половины XIX века, наиболее яркими представителями которого были К. Брюллов и А. Иванов, характерны возвышенная тематика, метафоричность, многоплановость, многофигурность и помпезность, высокое техническое мастерство.

21

Александр Яковлевич Фрей (1847–1899) — врач-психиатр, директор частной лечебницы для душевнобольных в Санкт-Петербурге (1872–1899).

22

Sezession (нем., от лат. secessio — отход, отделение, обособление) — название ряда немецких и австрийских художественных обществ конца XIX — начала XX века, представлявших новые течения в искусстве и возникших на почве оппозиции академизму. Одним из наиболее известных сецессионов был Мюнхенский, основанный в 1892 году. (Прим. ред.)

23

Уильям Моррис (1834–1896) — английский поэт и художник, крупнейший представитель второго поколения «прерафаэлитов», подчеркивавших свое духовное родство с флорентийскими художниками Раннего Возрождения, «до Рафаэля». (Прим. ред.)

24

Прекрасный образ (фр.).

25

Николай Карлович Шильдер (1842–1902) — генерал-лейтенант (1893), историк, редактор журнала «Русская старина» (1892–1894), член-корреспондент Академии наук (1900), директор Императорской публичной библиотеки (1899–1902).

26

Бумага верже (фр. vergé — полосатая) — белая или цветная бумага с видимой на просвет сеткой из частых полос, пересеченных под прямым углом более редкими. Вначале делалась из льняного и пенькового тряпья, а во второй половине XIX — начале XX века — из чистой целлюлозы, без древесины, отличалась высокой прочностью, стоила дорого и использовалась преимущественно для изготовления малотиражных и подарочных изданий. (Прим. ред.)

27

Священным огнем (фр.).

Опера Д. Мейербера. (Прим. ред.)

29

Имеется в виду Всемирная Парижская выставка 1900 года. (Прим. ред.)

30

Уваровские премии в размере от пятисот до трех тысяч рублей были учреждены А. С. Уваровым в память об отце, графе С. С. Уварове (1786–1855), министре народного просвещения (1833–1849) и президенте Академии наук (1818–1855), вручались за труды по русской истории и (до 1876 года) драматические произведения. (Прим. ред.)

31

Дмитрий Александрович Ровинский (1824–1895) — юрист, почетный член Академии наук и Академии художеств, историк искусства и составитель справочников по русским портретам и гравюре XVIII–XIX веков. (Прим. ред.)

32

Петр Николаевич Петров (1827–1891) — почетный вольный общник Императорской Академии художеств, действительный член Императорского археологического общества, писатель, искусствовед, историк искусства, генеалог, библиограф; был одним из редакторов Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона, редактировал издание «Сборника материалов для истории Императорской Академии художеств за 100 лет ее существования», написал около трехсот статей по искусству, русской истории, топографии Санкт-Петербурга в «Русский энциклопедический словарь» И. Н. Березина. (Прим. ред.)

33

Вероятно, речь идет об Алексее Петровиче Шабанове (Шебанове) (1764–1789); сохранился написанный им портрет (точнее, копия с портрета М. Л. Э. Виже-Лебрен) И. И. Шувалова. (Прим. ред.)

34

В шапке, отделанной мехом (фр.).

35

Андриан Викторович Прахов (1846–1916) — историк искусства и археолог, профессор Санкт-Петербургского университета, в Императорской Академии художеств преподавал историю и теорию изящных искусств; исследовал мозаики и фрески древних русских храмов в Киеве и Владимире-Волынском, в 1884–1896 годах руководил внутренней отделкой нового собора Святого Владимира в Киеве. (Прим. ред.)

Помни, что умрешь (лат.). (Прим. ред.)

37

Речь идет о погибших на полях сражений Русско-японской войны. (Прим. ред.)

38

Офицеры, окончившие академию по первому разряду, переводились на службу в Генштаб со следующим чином, по второму — выпускались с тем же чином, по третьему — возвращались в свои части.

39

Атриум — центральная часть древнеримского жилища, внутренний световой двор, откуда имелись выходы во все остальные помещения. В данном случае имеется в виду центральная часть выставки.

40

Боскет (фр. bosquet от ит. boschetto — лесок, рощица) — посаженная в декоративных целях густая группа деревьев или кустов.

41

Фридрих Иоганн (Федор Андреевич) Мельцер — каретный мастер, с 1860-х годов владел мебельным предприятием, вскоре ставшим поставщиком императорского двора. Его сын Роман Федорович с 1903 года являлся архитектором императорского двора, участвовал в отделке интерьеров царских резиденций, которые обставлял эксклюзивной мебелью, созданной на мебельной мануфактуре, унаследованной его старшим братом Федором Федоровичем.

42

Анри Иньяс Жан Теодор Фантен-Латур (1836–1904) — французский живописец и график. (Прим. ред.)

Великий герцог {фр.), здесь: великий князь.

44

Эжен Мелькиор виконт де Вогюэ (1848–1910) — французский писатель и литературовед, иностранный член-корреспондент Петербургской Академии наук (1889), своими книгами («Русский роман», «Максим Горький») познакомивший французскую публику с русской литературой.

45

Андре Салио (1867–1935) — парижский друг Бенуа, французский художник, сотрудник Комиссариата художественных выставок при министерстве народного образования и изобразительных искусств Франции.

Выставка колониальных войск (фр.).

47

Большой дворец (фр. Grand Palais) — выставочный зал, построенный в Париже к Всемирной выставке 1900 года.

48

Осенний салон (фр.).

49

Местный колорит (фр.).

50

Гуго фон Чуди (1851–1911) — немецкий историк искусства, директор Берлинской национальной галереи (1896–1908).

Так по-польски звучит уменьшительная форма имени Мария. {Прим. ред.)

52

После постановки в петербургском театре «Кривое зеркало» оперы-пародии «Вампука, невеста африканская, образцовая во всех отношениях опера» (1909, либретто М. Н. Волконского на музыку В. Г. Эренберга) слово «вампука» стало означать банальности, нелепые условности и штампы в оперных спектаклях. (Прим. ред.)

53

После Первой мировой войны «прекрасной эпохой» (фр. Belle Époque) по контрасту стали называть предыдущий период европейской истории 1890–1914 годов — время ускоренного технического прогресса, экономических успехов, расцвета культуры.

Произведении знаменитого художника Бакста (фр.).

55

«Театр Констанци» — оперный театр, построенный в Риме на средства Доменико Констанци по проекту архитектора Акилле Сфондрини и открытый в 1880 году. После покупки здания в 1928 году городскими властями театр стал называться Королевским оперным театром, а с 1946-го — Римским оперным театром (ит. Teatro dell'Opera di Roma). (Прим. ред.)

56

Знаменитые итальянские балерины, в разное время выступавшие на русской сцене: Мария Тальони (1804–1884), Карлотта Гризи (1819–1899). Вирджиния Цукки (1847–1930), Энрикетта Гримальди (1872–1919).

Пристрастию (фр.).

58

Арпеджио (букв, как на арфе, от ит. агра — арфа) — способ исполнения на фортепиано и струнных инструментах, при котором звуки аккорда следуют один за другим. (Прим. ред.)

59

Фавн — в римской мифологии милостивый (от лат. favere — быть благосклонным) бог плодородия, покровитель скотоводства, полей и лесов, соответствовал Пану греческого пантеона. В данном случае его имя используется как нарицательное для обозначения низших божеств, соответствующих сатирам греческой мифологии.

60

Крещендо — постепенное увеличение силы звучания.

От лат. bestia — зверь. (Прим. ред.)

62

Согласно Уставу о воинской повинности 1874 года, призыву подлежали мужчины, достигшие двадцати одного года, на пятнадцатилетний срок (шесть лет действительной службы и девять в запасе). (Прим. ред.)

63

Каботинаж, каботинство (от фр. cabotin — странствующий актер) — стремление к артистической славе.

Это не имеет большой ценности (фр.).

Meninas (исп.) — фрейлины. (Прим. ред.)

Симплификация — здесь: упрощение; превращение в нечто доступное для понимания. (Прим. ред.)

Хота — испанский национальный танец. (Прим. ред.)

68

Тонадилья (исп. tonadilla — песенка) — испанская музыкальная комедия XIX — начала XX века.

69

Комедия дель арте (ит. commedia dell'arte) — комедия масок, народный итальянский импровизационный уличный театр.

Картина фламенко (исп.).

71

Винаретта де Полиньяк (1865–1943) — дочь американского производителя швейных машин И. М. Зингера, жена герцога Эдмона Мельхиора де Полиньяка. (Прим. ред.)

72

Пьер Мари Ксавьер Рафаэль де Полиньяк (1895–1964) — принц Монако после женитьбы на принцессе Шарлотте Луизе Жюльетге, дочери наследного принца, впоследствии (1922) князя Монако Луи II. (Прим. ред.)

73

Па-де-бурре (фр. pas de bourrée от bourrer — набивать, пичкать) — мелкие танцевальные шаги с переменой или без перемены ног во всех направлениях с поворотом.

74

Гийом Луи Пекур (1658(?)— 1729) — французский танцовщик, балетмейстер, директор Королевской академии танца.

75

Пти батри (от фр. petit — маленький и battre — бить) — прыжковые движения с заносками — ударами одной ноги о другую в воздухе.

76

Анакреонтика — направление в русской художественной культуре XVIII — начала XIX века, основным мотивом которого было радостное, беспечное упоение жизнью, любовной страстью, вином в подражание произведениям древнегреческого поэта Анакреонта (VI–V века до н. э.).

77

Рудольфо Валентино (1895–1926) — знаменитый американский киноактер итальянского происхождения, признанный секс-символ эпохи немого кино. (Прим. ред.)

78

Мария Тальони (1804–1884) — знаменитая итальянская балерина, центральная фигура в балете эпохи романтизма.

79

Аделина Патти (1843–1919) — итальянская певица, колоратурное сопрано.

80

Музы — в древнегреческой мифологии дочери верховного бога Зевса, живущие на горе Парнас, покровительницы наук и искусств. Каллиопа была музой эпической поэзии, Полигимния — пантомимы и гимнов, Терпсихора — танцев. (Прим. ред.)

81

Поцелованный Богом (ит.).